

# VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY



## FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS



## PERFORMANCE ART JAKO HRANIČNÍ FORMA UMĚLECKÉHO PROJEVU

PERFORMANCE ART AS A BORDER FORM OF ARTISTIC  
EXPRESSION

# **Disertační práce**

**Disertation thesis**

**AUTOR PRÁCE      Mgr. et Mgr. Andrea Vatulíková**

**AUTHOR**

**VEDOUCÍ PRÁCE      PhDr. Kaliopi Chamonikola, Ph.D.**

**SUPERVISOR**

**BRNO 2018**

**Anotace:**

S přihlédnutím k oboru performativních studií vycházím z předpokladu, že oblast umění nazývaná jako „performing arts“ prodělala v průběhu 20. století řadu reforem, díky kterým je dnes prakticky nemožné stanovit jasné hranice mezi divadlem, tancem a performance art. Zabývám se proto jejich společným základem, který nazývám bodem nula a který mi umožňuje zkoumat výrazové prostředky lidského těla a časo-prostorovou dimenzi živé akce. Bod nula je lokalizován v pánevní oblasti těla a představuje centrum stability, rovnováhy a životní energie. V práci se pak zaměřuji na analýzu fyzických tréninků, které s tímto bodem v rámci divadla, tance a performance art pracují. Základním výstupem této práce je potom analýza těla a tělesnosti jako kulturně kódovaného konstruktů a popis praktické části disertace zaměřený na realizaci sympozia bod nula.

**Klíčová slova:**

Richard Schechner, performativní studia, rituál, gesto, tělesnost, kulturní paměť, současný tanec, performance art, fyzický trénink, Carlos Castaneda, divadelní antropologie, Eugenio Barba, Lucie Repašská, bod nula.

**Abstract:**

While taking into account the field of study of „performing arts“, I assume that the category called „performing arts“ underwent many reforms in the 20th century, making it almost impossible to set clear boundaries between theatre, dance and performance art. Therefore I deal with their common ground that I call the zero point and that allows me to explore means of expression of human body and also time – space dimension of live action. The zero point is located in the pelvic region of the body and it is the center of stability, balance and life energy. In my dissertation I focus on the analysis of physical trainings that work with the zero point in theater, dance and performance arts. Primary output of this work is then analysis of physicality as culturally encoded construct and the practical part of dissertation is focused on the realisation of the point zero symposium.

**Keywords:**

Keywords: Richard Schechner, performance studies, ritual, gesture, physicality, cultural memory, contemporary dance, performance art, physical training, Carlos Castaneda, theatre anthropology, Eugenio Barba, Lucia Repašská, Zero point

**Bibliografická citace:** Andrea Vatulíková. Performance art jako hraniční forma uměleckého projevu. Brno, 2018, 153.S. Disertační práce, Fakulta výtvarných umění při Vysokém učení technickém v Brně. PhDr. Kaliopi Chamonikola, Ph.D

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Brně dne 20. 6. 2018

Mgr. et Mgr. Andrea Vatulíková

Chtěla bych poděkovat vedoucí práce Kaliopi Chamonikole za vstřícné a trpělivé vedení této disertační práce, Janě Písařikové, za motivaci a kolegiální odbornou posilu při realizaci, Kateřině Černé za podporu a pomoc nejen při realizaci praktické části disertace. Dále bych ráda poděkovala svému bývalému vedoucímu práce, Tomáši Rullerovi, za inspiraci a rodičům za trpělivost a podporu.

## OBSAH

Úvod.....	12
<b>1. Předpoklady nehrané performativity – počátky performance v divadelních reformách a v tradičním japonském divadle .....</b>	<b>20</b>
1.1 Od slova ke gestu („postdramatické divadlo“) .....	20
1.2 Od epického divadla k postdramatickému divadlu .....	21
1.3 Od psychologie k fenomenologii.....	22
Stanislavského metoda práce s hercem.....	23
„Herecký fenomenolog“ Michail Čechov.....	24
1.4 Fenomenologie „květu“ (jako skrytého symbolu) – Úvod k japonskému divadlu	25
Úvod do japonské scéničnosti prizmatem fenomenologie („skrytého symbolu“)	27
1.5 Středověké divadlo <i>Nó Inspirace</i> „východem“ .....	28
Meziprostor <i>ma</i> .....	29
Kult <i>šintó</i> a božstva <i>kami</i> .....	30
1.6 Prvky divadla <i>nó</i> a <i>kabuki</i> převzaté z japonských tradic a rituálů.....	31
Divadlo <i>nó</i> a práce s prostorem .....	32
1.7 „Vtažení diváka do hry“ (propojení jeviště a hlediště) .....	32
„Přiznání (jevištní) asistenti“ (jako adekvátní součást představení).....	33
Pomalost hereckých akcí .....	33
Vzorce <i>kata</i> – herecké postoje a postupy .....	35
Kořeny „hereckého“ tréninku (u orientálních divadel).....	35
1.8 Podoby současného experimentálního divadla: <i>Butó</i> – „uzemňovat se a napojovat zároveň“ .....	36
Kazuo Ohno: <i>butó</i> a pantomima (v kolébce tanečního divadla).....	38
Otevřená mysl „holé kůže dýchající svobodu“ – <i>butó</i> v porevolučním Československu .....	40

Děrevo.....	41
Teatr Novogo Fronta.....	42
Min Tanaka: A Body (2017).....	43
<b>2 Eugenio Barba, Jerzy Grotowski – na přechodu od divadla k performance</b>	<b>44</b>
2.1 Eugenio Barba a herecký trénink .....	45
Barba a manifest „Třetího divadla“ .....	47
2.2 Grotowského „chudé“, holé, „svaté“ divadlo jako poezie (vnitřní výpovědi)	48
Nahý – „svatý“ herec / performer v procesu „stávání se“ .....	49
Prolnutí jeviště-hlediště jako předobraz happeningu.....	50
Herecké tréninky divadla-laboratoř: formování procesu spontánních reakcí ....	50
Od herce k performerovi.....	52
2.3 The Living Theatre .....	56
2.4 Tadaši Suzuki – „Dupáním k uzemnění“ (Zakořenění: Příběh performance pokračuje).....	57
2.5 Viliam Dočolomanský: Farma v jeskyni .....	59
2.6 Lucia Repašská, D'EPOG: Na hranici žánrů divadla a performance.....	61
2.7 Závěr kapitoly.....	63
<b>3 Obrození tance: „krása ladnosti a živost pohybu“ .....</b>	<b>64</b>
3.1 Labanova reforma a teorie gesta.....	65
3.2 Appia: Tanečnickovo duchovní tělo .....	66
3.3 Emil Jaques-Dalcroze a základy výrazového tance.....	68
3.4 Lecoqovo hledání neutrálního postoje – inspirace pro fyzické tréninky.....	68
3.4.1 Lecoqova neviditelná maska – inspirace pro fyzické tréninky.....	70
3.5 Objevení těla.....	71
3.6 Současný tanec: od gesta k energii těla .....	72
3.7 Předpoklady současného tance .....	75



3.7.1	Předpoklady současného tance: Zrození z pádu .....	75
3.7.2	Předpoklady současného tance: ošklivost sólisty a nahota .....	76
3.7.3	Předpoklady současného tance: pot .....	77
3.8	Taneční divadlo (od tanečního divadla k performanci).....	77
3.8.1	Pina Bausch.....	78
3.9	Isadora Duncan – od bosého tance k performance .....	80
3.9.1	Holost nohou jako symbol .....	82
3.10	Fyzická cvičení tance:.....	82
3.10.1	Eurytmie – vnímáním rytmu k přirozenosti pohybu.....	82
3.10.2	Feldenkraisova metoda .....	83
3.10.3	Minimalismus v tanci.....	84
3.11	Závěr kapitoly .....	85
<b>4</b>	<b>Performance art .....</b>	<b>86</b>
4.1	Richard Schechner.....	87
4.1.1	Bod nula podle Richarda Schechnera .....	89
4.1.2	Schechnerovo fyzické cvičení – rasaboxy .....	90
4.2	Black Market .....	92
4.2.1	Principy Black Market .....	93
4.3	Zygmunt Piotrowski a Škola pozornosti .....	94
4.4	Metoda fyzického výcviku pro performer: Magické pohyby Carlose Castanedy .....	95
4.5	OD PERFORMERA K AKTIVIZACI DIVÁKA .....	97
4.5.1	Rancièrův „emancipovaný divák“ .....	98
4.5.2	Vnitřně hmatové vnímání a zrcadlové neurony .....	98
4.6	Závěr kapitoly.....	100
<b>5</b>	<b>Praktický výstup projektu: .....</b>	<b>101</b>
	<b>SYMPOSIUM BOD NULA .....</b>	<b>101</b>

5.1	Předpoklady a motivace .....	101
5.2	OBSAH A CÍLE .....	102
5.3	Průběh sympozia .....	103
5.3.1	Průběh sympozia – 1. den .....	106
5.3.2	Průběh sympozia – 2. den .....	110
5.4	Finální fáze: vzájemné setkání a konfrontace .....	111
5.5	„Závěry“ Sympozia Bod 0 (z pohledu jednotlivých účinkujících) .....	113
5.5.1	Obecné závěry praktického výzkumu .....	114
5.6	Srovnání Black Marketu a sympozia Bod nula .....	114
5.7	Medailony účinkujících .....	116
<b>6</b>	<b>Závěr.....</b>	<b>121</b>
	<b>Použitá literatura a přílohy.....</b>	<b>124</b>



## ÚVOD

Ve své doktorandské práci se zabývám zkoumáním odlišných přístupů divadla, tance a performance art k výrazovým prostředkům lidského těla a pojmání časo-prostoru živé akce. Ve svém výzkumu tak vycházím ze svého zájmu zjistit, „co je za slovem“, za jeho interpretací, významem. Jak lze svobodněji „konat“, něco předvést.“

Zajímaly mě jevištní formy, které „opustily“ klasické divadlo a rozešly se do různých performativních (pod)žánrů, kam vlastně dospěl historický vývoj performativity.

S přihlédnutím k oboru performativních studií vycházím z předpokladu, že oblast umění nazývaná jako „performing arts“ prodělala v průběhu 20. století řadu reforem, díky kterým je dnes prakticky nemožné stanovit jasné hranice mezi divadlem, tancem a performance art.

Performance se jako společensko-vědní termín používá ve společenských vědách od 50. let 20. století. Kromě pole umění a divadelní vědy se s ním setkáváme také v oborech lingvistiky, antropologie, sociologie, nebo například psychologie. Etymologicky je slovo odvozeno od starofrancouzského „parfournir“, což znamená „dokončit“, „dosáhnout“, „dovršit“. Prostřednictvím užívání termínu ve vědeckém prostředí se jeho význam znatelně rozšířil, k nám se potom dostal přes angličtinu, kde termín „to perform“ znamená (něco) vykonat.

Pojmu performance tak rozumím v obecném slova smyslu jako konání (výkonu, představení a přednesu) a pojem performeru vnímám zrovna tak v širokém interpretačním rámci jako výkonného umělce, který se účastní uměleckého představení před publikem. Nesnažím se tak nalézt to, co jednotlivé performativní disciplíny vzájemně odlišovalo, ale naopak se soustředím na jejich společného jmenovatele. Opomímám přitom vztah performance k výtvarnému umění a soustředím se na její spojitost s oblastí divadelních reforem, pohybového divadla, tance a dalších forem umění, které obecně označujeme jako „performing arts“.

V tomto navazuji na zakladatele performance studies, Richarda Schechnera. I on se ve svém výzkumu performativních praktik snažil „dospět k tomu, co je univerzální a společné pro všechny druhy performance. Za tohoto společného

jmenovatele, který vytváří pojítka mezi žánry performativního umění, jsem si vytyčila tzv. „bod nula“.

### **Hypotéza: Bod nula**

Bod nula, je cesta ke svobodě pohybu i pohybem k sebeuvědomění. Bodem nula rozumím místo ve středu těla, centrum, které udržuje tělesnou rovnováhu a stabilitu, a kde se hromadí energie, jejíž soustředění vede k uvědomělému chování, typickému (nutnému) jak pro divadlo, tak pro tanec (mim, nový cirkus) tak pro performance art. Tento bod má v přeneseném významu také označovat předvýrazovost a předznakovost nelineárního myšlení inspirovaného východními (obzvláště asijskými) vlivy. Hypotéza mé práce tak vychází z přesvědčení, že tento bod nula je společný všem disciplínám performativního umění. Pro pochopení jejich společné podstaty je tak stěžejní popsat, jak s tímto bodem nula pracují. Jsem zároveň přesvědčena o tom a v rámci této doktorské práce se pokusím prokázat, že prostřednictvím bodu nula se performativní umění napojuje na své mimo-umělecké vlivy a začleňuje je do svého repertoáru. Tento bod nula – tzv. dantian se totiž neobjevuje jen napříč různými hereckými tréninky a koncepty performativního umění, ale je vlastní také duchovním a fyzickým naukám.

### **Východisko: Tělo s orgány**

Základním rozhraním, prostřednictvím kterého jsem se k jednotlivým disciplínám performativního umění vztahovala, byla hypotéza Těla s orgány. V reakci na Deleuze a Guattariho bezorgánového těla, kterým jsem se zabývala v diplomové práci a chápu ho jako koncept abstraktnosti ve smyslu „stávání se někým jiným“ – výplod fantazie. „Lidské tělo je totiž skandálně nevyhovující. Proč nemít místo úst a konečníku, které zlobí, jeden společný univerzální otvor, kterým by se jedlo a vylučovalo? Ústa a nos bychom mohli uzavřít, doplnit žaludek, otvor pro vzduch udělat přímo do plic [...]“<sup>1</sup> Tentokrát jsme se k tělu pokusili přistoupit jako k plně vyhovujícímu, řekněme dokonce jedinému nástroji, který máme, a který má schopnost za pomoci vědomí – vtělené mysli (embodied mind) plně ovládnout. Dokonce jsme vzali v potaz rozšířené vědomí související s východními duchovními naukami, jejichž

---

<sup>1</sup> BURROUGHS, William S a William S BURROUGHS. *Nahý oběd*: Nova express. 1. vyd. Praha: Arcadia, 1994. ISBN 8085812053. S. 153.

základem je meditace. Výzkum v této doktorandské práci tak probíhal po linii od bodu nula, který je totožný s uvědomováním si svého těla prostřednictvím meditací přes analýzu různých typů duchovních a tělesných nauk (Steinerova eurytmie, Feldenkraisova metoda, Castanedovy Magické pohyby) až po fázi jít do těla a vyjádření se tělem v rámci divadelních a tanečních představení a performancí. Skrze tuto orientaci na reflexi těla (pohyb, tělesnost, gesta) jako základního rozhraní pro vnímání a akci jsem se rozhodla, že součástí mého výzkumu bude také přímá zkušenost. Vedle studia odborné literatury jsem tak svoji pozornost zaměřila také fyzický (terénní) průzkum dané problematiky. Byl rozdělen na dvě vzájemně provázané části. První se zaměřila na sledování představení (z hlediska estetiky a konceptu emancipovaného diváka) a druhá se koncentrovala na fyzickou zkušenost prostřednictvím aktivní účasti na fyzických tréninzích, meditacích a performativních workshopech.

### **Východisko: Výzkum v terénu**

Výzkum shrnutý v této disertační práci pro mě tedy nebyl důležitý jenom z hlediska teorie. Během pěti let studia jsem „šla i do těla“. Navštěvovala různé workshopy a kurzy, např. workshop Tomáše Wortnera „Tanečník – herec – performer“ v Buranteatre, vyzkoušela jsem si fyzický trénink u Pierra Nadauda na JAMU, s jeho studenty workshop k představení *Lamour* v Olomouci, v Berlíně jsem si zatančila „Jaro, léto, podzim, zima“ Piny Bausch, prošla jsem si výcvikem divadelního experimentu/interaktivní performance *Migra jóga* Markéty Magidové v brněnském Domě umění, prošla si pravidelnými meditacemi a ústranými korejské zenové školy Kwan um (dokonce jsem zde zažila dušičkovou slavnost „kultu předků“), když jsem žila na své berlínské stáži v buddhistickém klášteře. „Zaperformovala“ jsem si s performery v rámci festivalu *Performance art* s tématem *Hlad* (2014), zatančila jsem si v divadle Ponec v tanečně-performativně-interaktivním (hraničním) projektu Barbory Látalové *Different*, účastnila se kurzu současného tance. Potkala jsem a obejmula Eugenia Barbu. Na své zahraniční stáži v Berlíně jsem se zapojila i do několika dalších interaktivních představení. Dva semestry jsem navštěvovala kurz dialogického jednání Martiny Musilové (žákyně a následovnice Ivana Vyskočila). Nechala jsem se inspirovat postupy Lucie Repašské, režisérky divadla D’Epog. Součástí mého výzkumu tak bylo také všímání si různých typů fyzických tréninků. Na základě jejich fyzického vyzkoušení a teoretické reflexe jsem

potom vytvořila koncepci vlastního sympozia, kterou jsem shrnula v této disertační práci v části věnované praktickému výstupu mého výzkumu.

### **Performance jako řeč těla**

Věřím tomu, že pro osvojení si teoretických pojmů je důležitá (zejména v rámci teorie performance) přímá fyzická zkušenost. Toto ohledávání „na vlastní kůži“ mě přivedlo k Zichově estetické teorii „vnitřně hmatového vnímání“ a z ní se odvíjející tezi o zrcadlových neuronech. Estetik Otakar Zich přišel s teorií, že fyzická akce, kterou performer provádí, si je divákovo tělo schopno zapamatovat. Ladnost cizího pohybu a tělesné akce vyvolává zvláštní druh souzvuku v tom, kdo jej sleduje. „Ještě před Otakarem Zichem se u nás s tímto jevem, i když ne pod názvem „vnitřně hmatové vnímání“, můžeme setkat např. u Jiřího Frejky (1929), který píše: „Umění jevištního symbolu spočívá ve hře na diváka, herecký symbol, toť charakterizace, mimika, tón, ale to všechno musí mít pevnou a pointovanou jevištní „morálku“, jevištní účel. Ale ta mimika, ten tón? Není to nic jiného než otevření cesty, kterou divák vniká do syntetického jevištního díla, do jeho účelu, do jeho atmosféry – v první řadě vnitřním napodobením. Relevantnost vnitřně hmatového vnímání potvrzuje existence tzv. teorie zrcadlových neuronů.<sup>2</sup> „Zrcadlové neurony nám pomáhají rozumět dění kolem nás přes možná srovnání motorických modelů již vytvořených v našem mozku (a naší zkušeností potvrzených) se vzorci novými a např. právě uměleckým ztvárněním nám nabízenými. Jinými slovy už pouhé sledování pohybu účinkuje na neurony v mozkovém centru motoriky podobným způsobem jako bychom se sami hýbali. Teorie zrcadlových neuronů z neurobiologického hlediska potvrzují existenci toho, co Konstantin S. Stanislavskij označoval jako emocionální paměť, Adolphe Appia paměť těla, nohou a rukou a Rudolf von Laban jako paměť svalů. Na bod nula v této práci nahlížím jako na schopnost přesunout pozornost diváků od scénáře a slov, obecně k tělesnému výrazu a tím akcentovat krásu gestem. Bod nula v tomto smyslu označuje schopnost poznání a zkušenosti skrze performanci, která je ve své podstatě především řečí těla. Je cestou, která nás vede od tradice asijského divadla přes evropské divadelní a taneční reformy směrem k performance art.

---

<sup>2</sup> MNS – mirror neurons system.

## **Práce s odbornou literaturou**

Spouštěcím bodem pro zpracování tohoto tématu byla moje magisterská práce věnovaná výzkumu prožitku těla a odlišnosti ve vztahu ke queer identitě v mediálním umění. Již v jejím rámci jsem objevila koncepce Richarda Schechnera, které zde dále rozvíjím ve vztahu ke koncepci bodu nula. Čerpala jsem přitom zejména z publikace *Richard Schechner: performancia, teorie, praktiky, rituály* (2009) Cestu k tradičnímu japonskému divadlu jsem našla prostřednictvím publikací *Předpoklady japonské scéničnosti* (2015) od Denisy Vostřé a *Asijské divadlo na konci milénia* (2003) od Dany Kalvodové. Další stěžejní knihou byl také *Herec v moderním divadle* (2012) od Jana Hyvnara, ze které jsem primárně vycházela při zpracovávání kapitoly o antropologickém divadle. Kromě literatury k divadelním dějinám byly dalším důležitým zdrojem také publikace věnované oblasti performativních studií. Mé pozornosti tak nešla knihy *Úvod do performativních studií* (2007) vydaný v kolektivu Aleksandry Jovičević a Any Vajanović a *Estetika performativity* od Eriky Fischer-Lichte. Během svého doktorského studia jsem také průběžně sledovala tradiční teatrologická periodika jako je Svět a divadlo, Theatrália a Divadelní noviny, dále jsem pracovala i s Taneční zónou: revue současného tance, fyzického divadla a „performing arts“, která svým dlouhodobým záměrem usiluje o zkoumání performativní praxe v rozšířeném poli významů. Volně tak navazuje na Orghast: Almanach příští vlny divadla, Revue revue nezávislé scény a RED (Revue exotického divadla).

## **Metoda**

Metodu této doktorské práce bych definovala jako transkulturní s přihlédnutím k postupům divadelní antropologie a performativních studií. Její transkulturnost se projevuje ve způsobu, kterým dochází ke kombinaci uměleckých sfér s mimouměleckými. Vedle analýzy fyzických tréninků, přístupu performerů nebo například režisérů a choreografů si všímám možného zdroje bodu nula v rámci východních duchovních nauk, ve fyzioterapii, u magických pohybů Carlose Castanedy a v mnoha dalších mimo-uměleckých sférách, které – inspirovaná Schechnerem a performativními studií – považuji za zdroj performativního chování. S divadelní antropologií sdílím její přístup z hlediska jejího hledání univerzálních a sociokulturních vzorců lidského chování napříč kulturami v rozličných částech světa a napříč divadelními formami. Podobně jako divadelní antropologie se svým výzkumu



vztahují i na fyziologickou úroveň, na zkoumání (ne)každodenních tělesných technik<sup>3</sup>.

Metoda výzkumu tímto odkazuje na transkulturní přístup, který v odkazu na Grotowského zastával Eugenio Barba v rámci svého antropologického divadla. Čerpal z tradice primitivních divadel Afriky, či z tradičních divadel Asie. Uvědomoval si, že tradice performance se odvíjí od rituálu sahajícího až k paleolitické kultuře, ve které neexistovalo psané slovo. Společný základ performativních žánrů se tak vyvíjel na transkulturní linii činů/konání, nikoli na způsobu myšlení (řeči/slova).

### **Struktura: od divadelních reforem k performance art**

Disertační práce je dělena do pěti základních kapitol, v rámci, kterých nahlížím na tematiku bodu nula z pohledu tradičního asijského divadla, evropských divadelních reforem, teorií tance a pohybového divadla a v neposlední řadě z pozice performance art. Poslední kapitola se potom věnuje představení mého praktického výzkumu, který spočíval v realizaci sympozia Bod nula. V rámci prvních tří kapitol se soustředím na představení teoretických konceptů a na praktické příklady fyzických tréninků dotýkajících se práce s bodem nula.

První kapitola *Předpoklady nehrané performativity – počátky performance v divadelních reformách a v tradičním japonském divadle* se věnuje hledání kořenů performance.

V porovnání s postupy některých divadelních reformátorů (Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Konstantin Sergejevič Stanislavskij a Michail Čechov) se v ní věnuji konceptům tradičního japonského divadla *kabuki* a *nó* i jeho současnému odkazu v tanci *butó*. Japonské divadlo je pro koncepci performativity stěžejní díky svému napojení na rituál, gestičnost a v neposlední řadě díky své estetice ma, která se stala inspiračním zdrojem pro Black Market, hnutí a skupinu činnou v oblasti performance art. Pro evropskou tradici performance je také stěžejní jako důležitý inspirační zdroj. V rámci reflexe evropských divadelních reforem, které byly inspirovány japonskými vlivy, se zabývám proměnou divadla od textové ke scénické složce.

„Po Brechtovi vzniklo absurdní divadlo, divadlo scénografie, mluvená hra, vizuální dramaturgie, divadlo situace, konkrétní divadlo a mnohé další formy. Při

---

<sup>3</sup> Termín „tělesná technika“ má původ ve studii „Tělesné techniky“ (1936) antropologa Marcela Mause, ve které se zabývá způsoby, jakými lidé v jednotlivých společnostech dokážou užívat vlastní tělo a tělesnosti.

jejich analýze si již nevystačíme se slovníkem „epického“. Teoretik divadla Hans Thies Lehman v této souvislosti hovoří o tzv. postdramatickém textu. Bod nula v rámci těchto reforem dávám do souvislosti s tzv. „hrou doopravdy“ spočívající v přibližování autenticitě performance prostřednictvím objevení ritualizované každodennosti a symbolické gestičnosti těla.

V druhé kapitole *Eugenio Barba a Jerzy Grotowski – na přechodu k performanci* se věnuji antropologickému divadlu. V přístupech těchto režisérů spatřuji již počátek smazávání hranic divadla ve prospěch performativního uvažování. Bodu nula se snažili dobrat zkoumáním nehmotného dědictví rituálu, gesta a pohybu napříč kulturami. Jejich cílem tak nebylo objevit nové, ale rozpomenout si na původní, v evropské kultuře zapomenutá východiska performance. Divadlo už tolik nechápali jako představení pro publikum ale jako sdílenou událost. U Eugenia Barby se věnuji také analýze jeho fyzických tréninků, které zaměřují a práci s energií těla a předexpresivní úroveň herectví. Na rozdíl od Grotowského, který vedl své herce ještě autoritářským způsobem, Barba zastává spíše úlohu průvodce, šerpy (zenového mistra) a „ohledávače“ finálního tvaru ve vztahu s hercem/performerem, který uplatňuje ve svojí roli svůj původ, názory, i povolání. Součástí kapitoly je také reflexe současné české a mezinárodní scény antropologického divadla s důrazem na představení metod fyzických tréninků.

Třetí kapitola *Obrození tance: krása ladnosti a živost pohybu* je pro pochopení bodu nula v rámci performativního umění zásadní, protože je to právě tanec, který nejvýrazněji pracuje s tělem jako výrazovým nástrojem a skrze své vnímání pohybu je nejbližší k mimo-uměleckým tělesným praktikám (Feldenkraisova metoda, nebo například eurytmie). Prostřednictvím této kapitoly tak zkoumám koncepty tělesnosti a pohybu s přihlédnutím k teorii gesta Rudolpha von Labana, duchovního těla Adolpha Appii, neviditelné masky a neutrálního postoje těla Jacquese Lecoqa a základů výrazového tance Emila Jacquese Dalcroze. V případě tance je také zajímavé sledovat, jak se tato kdysi poměrně tradiční disciplína proměnila, a to zejména díky tomu, že pro svoji výrazovost objevila minimalistické a navenek sotva nepatrné děje. Právě tanci se podařilo ze všech disciplín nejvíce zviditelnit tělo, jeho zranitelnost, ošklivost, ale i jeho ladnost a krásu. Kapitola o tanci potom končí sondou do hraniční oblasti mezi tancem a performancí. Na závěr v ní tak hovořím o fyzioterapeutické metodě Moshe Feldenkraise. Z velké části ji postavil na uvědomění si těla

v přítomnosti. Díky tomu v jeho přístupu vidím zajímavou paralelu nejenom k současnému minimalistickému tanci ale také k performance art.

Ve čtvrté, poslední teoretické kapitole *Performance art* se věnuji východiskům umění performance v koncepcích performativity dle Richarda Schechnera. Byl to právě tento divadelní teoretik, který mě přivedl k definování bodu nula v rámci hypotézy této disertační práce. Vedle samotného definování performance art se tato kapitola soustředí i na popis fyzického cvičení, které vychází z koncepce Schechnerových Rasaboxů a které vědomě s bodem nula pracuje. Cílem tohoto cvičení je přivést performery k tomu, aby byli schopni pracovat s emocemi, jako fyziognomickým jevem, jehož ovládnutím získávají základní nástroj pro vlastní rozvoj. Součástí kapitoly je také popis činnosti uměleckého hnutí a skupiny Black Market. V performativní praxi Black Marketu nacházím analogie k mému vlastnímu výzkumu bodu nula. Kapitola končí zamyšlením se nad proměnou role diváka.

V páté kapitole *Symposium Bod nula* shrnuji poznatky spojené s mým praktickým výzkumem. Jeho cílem bylo na základě terénního výzkumu a práce s dostupnou literaturou vytvořit a realizovat symposium, na které jsem sezvala umělce z různých žánrů performativního umění. Na základě mnou připravených fyzických cvičení a finálního vystoupení postaveného na improvizaci se pak snažili v rámci tohoto symposia nalézt bod, který by byl všem performativním uměním společný.

Jsem si vědoma, že tato práce má široký záběr, který vychází z toho, že nejsem teoretik divadla a nebylo mým cílem věnovat se podrobné analýze jednoho problému. Zajímala mě syntéza. Následující strany je tak možné číst jako průzkum současného teatrologického prizma a hraničních zón performativity.

# 1. PŘEDPOKLADY NEHRANÉ PERFORMATIVITY – POČÁTKY PERFORMANCE V DIVADELNÍCH REFORMÁCH A V TRADIČNÍM JAPONSKÉM DIVADLE

Počátečním bodem mého výzkumu bylo hledání paralel mezi teorií performance art a teoriemi divadelních reform, které od 30. let 20. století zásadním způsobem posunuly dramatické divadlo k jeho postdramatickému a postepickému tvaru. Vnímám je především jako cestu od slova ke gestu, od scénáře k autentickému výrazu těla. Společně s reflexí tradičních forem japonského divadla pro mě představují snahu o hledání adekvátní formy nehrané performativity, tedy jedné ze stěžejních vlastností sdílených napříč žánry živého umění.

## 1.1 Od slova ke gestu („postdramatické divadlo“)

Na přelomu 19. a 20. století dochází v Evropě k tzv. „krizi dramatu“, která vedla k první velké reformě divadla. Divadlo jako takové zde přestává být nahlíženo z hlediska textu, těžiště zájmu se začíná posouvat do performativní roviny. Podle Vostřé právě zde lze hledat počátek inspirace japonským tradičním divadlem, v němž performativní (přesněji řečeno scénická či dokonce mimická) složka naopak vždy dominovala.<sup>4</sup> „V letech 1900 až 1930, kdy se těžiště evropské kultury postupně přesouvá od textové ke scénické složce, a konkrétně v divadle od přednesu textu (tedy předvádění dramatu) k in-scenaci ve smyslu scénického díla.“<sup>5</sup> Po první světové válce tedy divadlo přestalo být v Evropě vnímáno jako ilustrace literatury, ale jako in-scenace, tj. jako scénické umění, která považuji za předchůdce tzv. „performing arts“.

Přínosem první divadelní reformy ve smyslu posunu od slova ke gestu je charakteristické, že divadlo již není pojímáno jako umění prvoplánově reprodukující literaturu. Koncept divadla jako inscenačního umění upírá dramatickému textu jeho dominantní pozici a do popředí se dostávají výtvarná a herecká složka divadelního díla.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Dle VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada.

<sup>5</sup> Ibid, s. 200.

<sup>6</sup> Dle SPURNÁ, Helena. *Dějiny světového divadla 3: První divadelní reforma (vybrané kapitoly)*. Filmadivadlo.cz [online], ©2013 [cit.15.1.2017]. Dostupné z: <https://www.filmadivadlo.cz/coergahdfgf/uploads/2015/05/Spurna-Dejiny-svet-divadla-3.pdf>.

Byť byla v rámci vzniku a teorie performance art výtvarná složka vedle herecké stěžejní pro vznik a vývoj performance art, pro tuto práci bude práce záměrně eliminována (v rámci zaměření práce a její kapacity). Naopak se našem „příběhu performance“ zaměříme na nově vzniklé originální herecké metody, techniky a fyzická cvičení, jejichž rozvojem je typická První divadelní reforma,<sup>7</sup> která také odmítá v herectví psychologismus a klade důraz na stylizaci mluvy i pohybu. „Zdůrazňuje se fyzická stránka hercova projevu, inspirativní podněty jsou nacházeny v projevech tanečníků, v loutkovém divadle, v různých formách improvizčního divadla i v tradičním asijském divadelním umění.“<sup>8</sup>

## 1.2 Od epického divadla k postdramatickému divadlu

Jedním ze zásadních reformátorů divadla 20. století byl Bertolt Brecht. Se svým konceptem *Moderního divadla*, jako epického divadla (1930) kde je koncepce epiky cestou, jak se vymanit z krize dramatu. Epické divadlo se stalo protikladem modelu ideálního ztvárnění „čistého dramatu“ a „Brechtovo dílo se dlouho považovalo za ústřední orientační bod při zkoumání novější divadelní estetiky.“<sup>9</sup> Sám Brecht se nechal inspirovat japonským divadlem, když vytvořil tzv. „zcizovací efekt“<sup>10</sup> ve smyslu momentu překvapení či ozvláštnění, jehož lze dosáhnout tím, že herec při produkci současně pozoruje sám sebe a své hraní s jistým odstupem (herci mluví někdy o dvou hlavách, tj. o dvou vrstvách vědomí).<sup>11</sup>

„Po Brechtovi vzniklo absurdní divadlo 12, divadlo scénografie, mluvená hra, vizuální dramaturgie, divadlo situace, konkrétní divadlo a jiné formy [...], při jejichž analýze si nevystačíme se slovníkem „epického“. Tedy už divadlo moderny odmítalo v zásadních věcech zastaralý model dramatu. Zásadní otázkou se stalo, co jej nahradí. Lehmann hovoří o tzv. postdramatickém divadle.

---

<sup>7</sup> Tehdy ještě dominuje a je dokonce posílena funkce režiséra jako tvůrce.

<sup>8</sup> Dle SPURNÁ, Helena. Dějiny světového divadla 3: První divadelní reforma (vybrané kapitoly). *Filmadivadlo.cz* [online], ©2013 [cit.15.1.2017]. Dostupné z: <https://www.filmadivadlo.cz/coergahdfgf/uploads/2015/05/Spurna-Dejiny-svet-divadla-3.pdf>.

<sup>9</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. S. 33.

<sup>10</sup> Použitý exemplárně při zdvojení hlavního představitele-představitelky v podání jeho dramatu z roku 1940 *Dobrý člověk ze Sečuanu*.

<sup>11</sup> Dle VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 200

<sup>12</sup> Podle Hyvnara je pro běžného diváka je Beckettův svět zpočátku méně uchopitelný než např. ten Ibsenův, nicméně i Beckett, byť představitel absurdního dramatu, stále ještě uzavírá tradici sahající zpátky do renesance; není prototypem avantgardy, ale tečkou moderního (tj. postrenesančního) divadla.

Pro jeho rozvoj byla zrovna tak zásadní Artaudova kritika tradičního měšťáckého divadla. Směřovala ke kritice jak autora-dramatika, který tím, že svět ztvárňuje, jej pouze napodobuje, tak herce – jako pouhého zprostředkovatele režiséra, který zase jen opakuje předepsaná slova autora. „Artaud chtěl odstranit zrovna toto divadlo logiky zdvojení. Právě to má společné s postdramatickým divadlem, které si vyžaduje jeviště jako počátek a základní bod, a ne jako místo kopírování.“<sup>13</sup> Nové způsoby vnímání vedly k odklonu od dramaticky-dialogického ztvárnění, rozpuštění tradičního dialogu (či *sólologu*). Nové divadlo tedy definitivně skoncovalo s konvencemi divadla s fabulí.

### 1.3 Od psychologie k fenomenologii

Už Stanislavského metoda byla svým způsobem performativní, výzkum nových tvůrčích postupů byl založený na prostých a organických základech psychologie a fyziologie lidské přirozenosti.<sup>14</sup> Stanislavskij se podle Hyvnara rozhodl prozkoumat tajemství hercovy tvorby (1906) pomocí konceptu založení herecké kreativity na „pozdně romantické představě o božském vnuknutí“. Podle přelomového myšlení Stanislavského, který se inspiroval psychologií a jógou, herectví není pouhým řemeslem s naučenou technikou hry a důležitá je i duchovní obnova divadla.

#### Počínající rituál

„Konečně lidé začínají chápat, že se po úpadku náboženství musí umění a divadlo povýšit na chrám, neboť náboženství i umění očišťuje duši lidstva [...] Nikdo dosud nepožadoval, aby se lidé v divadle očistili a pomodlili.“<sup>15</sup>

Není důležité, co herec na divadle viděl, ale co „divadlo probudilo v jeho duši“. „V duchu tohoto ideálu jpumělo nyní v divadle živé tvořit živé a herci neměli paradoxně na jevišti hrát, ale existovat (když se jim například nechtělo hrát, tak je Stanislavskij nechal jen tak „být“, aby si dělali, co chtěli) – v tomto přístupu lze již vysledovat prvopočátky performance art.

---

<sup>13</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. S. 36

<sup>14</sup> Hyvnar dle Stanislavskij, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S.10

<sup>15</sup> Ibid.

## Stanislavského metoda práce s hercem

Stanislavskij ve své metodě pracuje s herci s nevědomím, s vyjevováním emocí, v pozici mezi herectvím „představení“ a „prožívání“.<sup>16</sup> V prožívání shledává Stanislavskij vyšší stupeň hercova umění, jež obohatí představení o vnitřní život. Dalším cílem nové herecké metody bylo vymýtit falešnou divadelnost, *teatralitu*. „Začal jsem nenávidět divadlo v divadle a hledám v něm živoucí, skutečný život, ale ne všední, nýbrž umělecký.“<sup>17</sup>

Oproštění se od konvencí, manýr a šablon, mělo vést k nové autenticitě, k přirozenému organickému jednání. „Jde o spontánní chování v okolnostech, které jsou v divadle umělé.“<sup>18 19</sup>

„Lidé jsou jako řeky. V každé je voda stejná a pořád je to voda, ale každá řeka je někdy úzká, bystrá, jindy široká a klidná, jednou je čistá, chladná, jindy kalná a teplá. Stejně je tomu u lidí. Každý člověk nese v sobě zárodky všech vlastností lidských a někdy se v něm projevují ty, jindy zase ony a člověk často bývá nepodoben sám sobě, ač je to pořád on a zůstává sám sebou.“<sup>20</sup> Tato metafora organického člověka jako řeky tvoří základ Stanislavského pojetí herectví a metody herecké práce.<sup>21</sup> Učit herce bezprostřednosti, přirozenosti, spontaneitě... neučit herce v jednotném systému dovednosti a techniky, každý si přirozeně přijde na tu svoji sám. „Bude nutné ovládnout systém zevnitř, přijmout jej do sebe, ztratit se v něm a osvojit si jej, jako by byl vlastním dílem každého.“<sup>22</sup>

Nejdůležitější bylo vyjevovat podvědomé prostřednictvím vědomého, svou techniku pak herec ovládne dokonale. „Indičtí jogíni, kteří už dosáhli zázraku v oblasti podvědomí a nadvědomí, nám poskytují v této oblasti mnoho praktických rad. Oni také přistupují k nevědomému pomocí vědomé přípravy; jdou od těla k duši, od reality k irealitě, od naturalismu k abstrakci.“<sup>23</sup> Stanislavského metoda, která vyrůstá z hlubině-

---

<sup>16</sup> Herci prožívají doma při zkoušení, zdokonalují svalovou paměť, dávají emocím formu, při představení pak jen reprodukuji – předvádí živý artefakt.

<sup>17</sup> Hyvnar dle Stanislavskij, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 11.

<sup>18</sup> Ibid, S. 10.

<sup>19</sup> Organické jednání souvisí s hlubinnou psychologií a koncepcí člověka, difference mezi životem a jeho odrazem na jevišti ještě existuje difference ontologická mezi každodenním chováním člověka a nekaždodenním chováním herce.

<sup>20</sup> TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vzkříšení*. Praha. Odeon, 1973. S. 180.

<sup>21</sup> Je také metodou paradoxů, která se má vyvarovat apriorní teatralnosti (když např. hraje herec zlého člověka, má hledat, kde je dobrý).

<sup>22</sup> Hyvnar dle Stanislavskij, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 12.

<sup>23</sup> Ibid.

psychologické koncepce, přináší „nové herectví vnitřního světa“, které vyjevuje „duševní život role, který je nepřerušovaným řetězcem citů a vjemů“ prostřednictvím nevědomí.

### „Herecký fenomenolog“ Michail Čechov

Čechov byl nejtalentovanější Stanislavského žák, synovec dramatika Antona Pavloviče Čechova. Novátorskou byla jeho metoda intuitivního zachycení celostního tvaru postavy s akcentem na rytmus, který jí dává duchovní rozměr.<sup>24</sup> „Zatímco Stanislavského úkolem bylo vrátit herecké práci její pravdivost, Čechov stačil do svého konceptu herectví zabudovat modernistické myšlenky a smysl pro formu. Důraz kladl na inspirované herectví, imaginaci a směřování ze sebe k představě postavy, čímž vrací herectví jeho romantismus podle Banu, jeho spirituální tajemství.“<sup>25</sup>

Pro fenomenologii je typická paradoxnost, protiklady v rámci celostního tvaru, to byly charakteristické znaky Čechovova herectví<sup>26</sup>. Dramatické herectví Čechova se objevilo vlastně spolu s hravou depersonalizací avantgardního herectví futuristů nebo konstruktivistů a vyjadřovalo ještě modernistický patos tragického rozpolcení lidské existence. „Byl-li Stanislavskij jakousi otcovskou figurou, zakladatelem a patriarchou, je Michail Čechov příkladem kulturního hrdiny, který v mnohém připomíná hrdiny Dostojevského: napraveným hříšníkem, inspirovaným géniem, překonávajícím osobnostní krizi.“<sup>27</sup> Podle Hyvnara se mu totiž dostalo poznání duchovního tajemství tvoření.

Velký důraz se kladl na cit pro hudebnost a zvukovou stránku slova (každý zvuk měl svůj osobitý pohyb). Nešlo přitom o tanec nebo pantomimu, ale o korespondence (v duchu symbolismu) mezi pohybem, zvukem, řečí, tělesnými orgány, kosmem atd.<sup>28</sup> Ve svém umění asimiloval a integroval vlivy z protikladných pólů pomyslného spektra, pracoval s pohybovou stylizací, vstřebával všechny důležité myšlenky, experimenty a excesy své doby, ať již to byly objevy Dalcrozovy, Labanovy, Volkonského v oblasti

---

<sup>24</sup> Např. „Hamlet byl stále uzavřen v jakémsi magickém kruhu, a když např. seděl zády k hledišti, všechna jeho slova a gesta vycházela z tohoto centra.“ (HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 43.)

<sup>25</sup> HANČIL, Jan. Cesta postavy. Divadlo.cz [online], ©2006 [cit.13.5.2017]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10230>.

<sup>26</sup> V Prvním studiu.

<sup>27</sup> HANČIL, Jan. Cesta postavy. Divadlo.cz [online], ©2006 [cit.13.5.2017]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10230>.

<sup>28</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 46.



pohybu, nebo Steinerovy či Bělého v oblasti rytmu a zvuku. Byl učitelem, inovátorem, snílkem, který usiloval o vytvoření univerzálně srozumitelného divadelního jazyka dlouho před Peterem Brookem, Richardem Schechnerem nebo Eugeniem Barbou. Pro každou roli nacházel vždy jinou „jevištní masku“ a nikdy nedovolil, aby tato „maska“ převážila a zakryla hercovu individualitu. „Jakmile začneš jednat, pocítíš v sobě nový život.“ Podle Čechova duše podléhající osudu, je prostředníkem mezi dočasným tělem a věčným duchem, „kmenem stromu, který má dole kořeny-tělo a nahoře květiny-ducha. Ty běžně naše oči nevidí a odhalit je dokáže jen umělec, který učiní viditelným to, co se neskrývá v psychologické hlubině jako u Stanislavského, ale dostává se přímo na povrch – odkrýváním, „zřením podstaty jevové skutečnosti“, podstaty. Herec je tedy něco jako mystický fenomenolog, zviditelňující neviditelné.“

Zatímco psychické fenomény mají tendenci k ontologické autonomii (projekce vnitřního stavu do vnější podoby postavy, vede k desintegraci, desorientaci – jak u schizofreniků) a k jisté omezenosti.

Polaritu afektivní paměti u Stanislavského nahradil Čechov vnořováním se do akce a její atmosféry [...] dovolující herci jednat s intuitivním vyjasňováním svého rozpoložení.“<sup>29</sup> Čechovovi se podařilo překonat Stanislavského psychologii fenomenologií celostního aktu, čímž se přibližujeme herci jako tvůrci, performerovi.

## **1.4 Fenomenologie „květu“ (jako skrytého symbolu) – Úvod k japonskému divadlu**

Paradoxnost fenomenologického přístupu jsme si již ozřejmili v rámci předchozí kapitoly.

„Ve fenomenologii se o věci hovoří zvláštním způsobem – jako bychom o věci vůbec nemluvili. Je to částečně zapříčiněno tím, že si fenomenologie k výzkumům obvykle volí hraniční fenomény. Když např. fenomenolog hovoří o nemoci, pronese přednášku jakoby o něčem jiném – o zdraví; když chce objasnit, co je to halucinace, mluví o vnímání.“<sup>30</sup> Vyjevují se nám tak ne prvoplánově skryté významy „za znaky“ v rámci recepce uměleckého díla.

---

<sup>29</sup> Hyvnar dle Čechov, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 47.

<sup>30</sup> REZEK, Petr. *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. 2., rozš. vyd. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2010. S. 3.

Také Zeami<sup>31</sup>, představitel a teoretik středověkého japonského divadla *nó*, definuje krásu jako spojení protikladů; „jako holý horský štít mezi zasněženými vrcholky.“<sup>32</sup> To podle Zeamiho představuje propojení výšky s hloubkou. „Hora Fudži je tak vysoká, že na ní sníh netaje.“ [...] Ne, je tak hluboká. [...] „Co sahá nejvýš, je i hluboké.“<sup>33</sup>

Fenomenologický přístup k divadlu je typický svou tendencí soustřeďovat vše na diváka, čímž z něj činí „bezpodmínečného režiséra množství stimulů, znaků a materiálů, které se nedají zredukovat na jeden smysl. Tento přístup sjednocující heterogenní percepci, propojuje např. vizuální a zvukové, kognitivní a smyslové umění, gestiku s psychologii.“<sup>34</sup> Divákovu percepci, ať má formu „myslícího těla“<sup>35</sup> anebo „těla v mysli“, „je třeba hledat na strategickém místě, kde probíhá divadelní zkušenost v celé své komplexnosti a neredukovatelnosti.“<sup>36</sup> Performerův apel je tedy orientován přímo na diváka, který se má jeho (skrytému) „poselství“ otevřít.

Prizmatem fenomenologie v rámci japonských vlivů je tedy třeba se v první řadě otevření se tomu, co přijde (situaci – v rámci teorie performance), a dále pak otevření se možnosti v rámci tvorby uměleckého díla. V neposlední řadě potom otevření se dílu – z hlediska divácké percepci. Fenomenologie je vidění, ale fenomenologie není vidění viděného, nýbrž především „nalézání vidění“, v čemž spočívá rozdíl mezi analýzou díla<sup>37</sup> a otevřením se dílu. Precizní analytik podle Rezka může vládnout „pohledem zaslepeného“ (západního pohledu). Vždy jde nejprve o nalezení vodítka – „umění fenomenologie je umění otevření se vodítku.“<sup>38</sup>

---

<sup>31</sup> V první polovině 15. století napsal Zeami Motokijo sérii traktátů věnovaných principům, estetice a filosofii, z nich vychází umění divadla *nó*. Asi nejvýznamnějším je *Učení o stylu a květu* (1402-1418), *Cesta k pravému květu* nebo *Zrcadlo květu*.

<sup>32</sup> VOŠTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 56

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> VOŠTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 60

<sup>35</sup> Myslící tělo – vtělená mysl – (Grotowského) „embodied mind“.

<sup>36</sup> PAVIS, Patrice a Daniela JOBERTOVÁ. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. S. 302.

<sup>37</sup> Fenomenologie neulpívá v jemných analýzách.

<sup>38</sup> REZEK, Petr. *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. 2., rozš. vyd. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2010. S. 3.

## Úvod do japonské scéničnosti prizmatem fenomenologie („skrytého symbolu“)

Schopnosti neokázalého vyjevení symboličnosti „ritualizované“ reality skrze fyzičnost odkazuje k japonské scéničnosti.<sup>39</sup> Zvnitřněním spoluprožitkem lze tedy překonat vnější scénovanost („aranžování za účelem vzbuzení obdivu či ohromení“). Scéničnost japonského umění a kultury pracuje se „zjevováním skrytého“, které se jeví, přestože zůstává skryté – či lépe řečeno přímo nepojmenované (jde totiž o cosi nepojmenovatelného –, a které je divákovi (ale třeba i čtenáři poezie) přes svou „skrytost“ (či hloubku“) najednou přístupné, protože se mu to jeví v prožitku.“<sup>40</sup>

Japonští filosofové projevovali zájem o fenomenologii.<sup>41</sup> „Od dvacátých let 20. století začala být populární také Husserlova fenomenologie, následovaná filosofií Martina Heideggera. Heideggerova fenomenologie se dosavadnímu orientálnímu myšlení přibližovala např. svou snahou uchopit skutečnou podstatu věcí, vcítit se do ní. „Umělec nenapodobuje přírodu, ale vybírá si z ní určité znaky, jejichž prostřednictvím může postihnout její smysl, její podstatu. Umělecké dílo je výsledkem poznání a emoce.“<sup>42</sup> Umělec zobrazuje svět tak, jak se zrcadlí v jeho nitru, neboť krása není na povrchu, je totožná s podstatou věcí. Nejde mu proto o jevovou realitu, ale o realitu vnitřní. „Její krása může být objevena jen za určitého citového rozpoložení, v určité náladě, ve stavu hlubokého dojetí, *aware*. Japonská estetika důrazně odmítá pouhou náповědu vnější reality.“<sup>43</sup> Ze záměru se má jevit zejména to, co vůbec nelze zobrazit přímo, protože to dokonce souvisí s mimosmyslovým vnímáním a ne-kognitivním myšlením.

---

<sup>39</sup> Kdy se „scéničnost“ stává „scénováním“ a jevení a zjevováním tím, že se ze „sdělení“ stane „sdílením“, případně se to někomu jinému jeví samovolně, spontánně (Vostrá 2015, s. 60).

<sup>40</sup> VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 60.

<sup>41</sup> Kjótská škola navazuje na filosofii profesora Kjótské univerzity Kitaróa Nišidy (1870-1945), jehož filosofie se stala nadlouho hlavním směrem v japonském myšlení. Kitaró Nišida je do dnešní doby považován za nejvýznamnějšího japonského filosofa. Podařilo se mu překlenout rozdíly mezi západním a východním myšlením. Jeho filosofie vyjadřuje orientální mysticismus pomocí západních kategorií. Hlavním bodem jeho myšlení je koncept absolutní nicoty. Jeho specifičnost spočívá v tom, že nevyjadřuje metafyzickou prázdnotu, ale o osobní prožitek prázdnoty.

<sup>42</sup> Dle VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada.

<sup>43</sup> Ze slovníku japonské estetiky: *Wabi-sabi* - „neokázalá krása věcí“, *júgen* - „krása skrytá pod povrchem“, v nitru věcí. Nelze ho postihnout slovy, vždy za ním zůstává něco nevyřčeného. Je tedy „v našem chápání“ prázdným místem, které podněcuje divákovu fantazii, *jodžó* - „cit navíc“, *mijabi* - „okázalá elegance“, *karumi* - „bašóovská lehkost“.

### **„Myšlení v srdci“ = komplexnost prožitku (kokoro)**

Činnost vymezená slovesem *omou* („chovat v sobě pocity“) se děje „v srdci“ (japonsky *kokoro*), které se tak stává řídicí silou za ztvárňováním („předvýrazových“, „předznakových“) pocitů potlačovaných procesem „myšlení“. V tomto smyslu *kokoro* podle všeho odkazuje k odkrytí vnitřních pocitů a myšlenek. Hovoříme tak o „myšlení v srdci“ či snad přímo „myšlení srdcem“. *Kokoro* je tedy jakýsi „stav mysli“ (odrážející) nitro, vnitřní svět. Když Vostrá píše „myšlením“ či pociťováním“, nachází se mysl na úrovni citu = můžeme si dovolit čistý komplexní prožitek, procítit to a reflektovat zároveň.

### **1.5 Středověké divadlo *Nó* Inspirace „východem“**

Za jedny z nejdůležitějších inspirátorů divadelních reforem, ale také performance art nastupující v 80. letech, můžeme tedy považovat orientální divadla. Pro účely této disertační práce mě zaujaly především divadla vycházející z japonské kultury asketického stylu (divadlo *nó* a *kabuki*<sup>44</sup>) čerpající z buddhismu a typické svým mísením žánrů „performing arts“. „*Nó* vděčí za svůj původ sarugaku-nó a dengaku-nó. Sarugaku-nó vzniklo patrně smísením pevninských rituálních prvků, hudby a tance s akrobacií, tancem a pantomimou. Výsledkem byla hlučná zábava [...]. Byla neobyčejně, téměř cirkusově pestrá [...]. Dengaku-nó, které snad bylo dovezeno z Koreje, se spojovalo především s plodností a rituály. [...] Počátkem dvanáctého století si sarugaku-nó upravili buddhisté, aby jím vykládali svoje učení.“<sup>45</sup>

Základní předpoklady performativních žánrů v japonské scénichnosti vidím především z hlediska jejich smyslu pro rituály a obřadnost (kult předků). Obřadnost je stěžejní díky své existenci mezi teatralitou a autenticitou, jinými slovy usiluje o „scénovanost nezjevného prostřednictvím zjevného“. Důležitá je při ní vědomost, napojení na „tady a teď“ a pomalost mající za následek ritualizovaní rutiny.

Ve vztahu k japonskému divadlu byla problematika obřadnosti popsána například v knize Denisy Vostré, *Předpoklady japonské scénichnosti* (2015). Podle této autorky stojí obřadnost na hranici jakési „přirozené“ (moderně evropsky řečeno) autentické scénichnosti

---

<sup>44</sup> „Taneční“ divadlo *kabuki* typické pro svou vysoce stylizovanou jevištní formu s výrazným líčením herců, okázalými kostýmy, dramatickými gesty a tradičním hudebním doprovodem. V jednodušší formě předváděno potulnými herci již na přelomu 16. a 17. století.

<sup>45</sup> BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2008. S. 766.

a záměrné, specifické scénovanosti.<sup>46</sup> Tuto scénovanost, která je zdrojem autentického prožitku můžeme nalézt nejen v tradičních buddhistických bohoslužbách, v rituálech kultu šintó (viz. níže), ale také v každodenním životě<sup>47</sup>. Jako by v běžném chování Japonců, tj. neuměleckých projevech, bylo cítit něco z tradičního scénického umění. Když se spontánně vykonávaná činnost pro turistu v Japonsku stává scénickým sdělením, je to vlivem jedinečného estetického smyslu Japonců? Ptá se Vostrá. „Japonská scéničnost v první řadě spočívá v zasazení často velice prostých věcí do jistých – a často přímo rituálních – souvislostí, v nichž přestávají být automatické, takže je (a to nejenom divákům) umožněno je opravdu prožít jako (vždy) nové.“<sup>48</sup>

Vostrá hovoří o „deautomatizaci“ jako o *ozvláštnění*<sup>49</sup> životních procesů, jako o jednom ze základních principů (scénického) umění. „Bohatý duchovní prožitek“, typický *vnímáním a cítěním* „východu“ je v tomto pojetí vyzdvižen nad „holé západní přemýšlení“ zaměřené na analýzu a koncept „beroucí na vědomí pouze sémantickou stránku sdělení, intelektuální interpretace (a ignorující tu prozodickou).“<sup>50</sup>

### Meziprostor *ma*

Dalším z důležitých principů japonského divadla, který se později objevuje v rámci performance art, například ve vztahu k raným performancím hnutí Black Marketu, je meziprostor *ma*. Prostor je v japonském kontextu považován za subjektivní veličinu (jako „vnitřní prostor“<sup>51</sup>), který – jak jinak – úzce souvisí s časem.

Co znamená meziprostor *ma* ve vztahu k obřadnosti, můžeme jednoduše popsat na scéně z běžného života v Japonsku, ve které se japonská prodavačka při vrácení bankovek (které pevně uchopí) podívá zákazníkovi do očí a ukloní se. Evropan to přijímá jako možná příliš teatrální obřadné gesto. Ve skutečnosti mu tímto svým zdvořilostním chováním a gestem *vytvořila* meziprostor *ma*. Jiným slovy, pomocí nonverbální

---

<sup>46</sup> Dle VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada.

<sup>47</sup> Ale také v důmyslné architektuře zahrad. Také japonské znaky, například nápisy na domech, mohou být samy o sobě (bez dekódování významů) dekorativní.

<sup>48</sup> VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 8.

<sup>49</sup> Formalistický termín Viktora Šklovského (často používaný ve filmové vědě) pro situaci, ve které člověk přestává vnímat svět kolem sebe a sebe samého a začíná se dívat na celkový svět novými očima, pohledem z nového úhlu.

<sup>50</sup> Dle VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 8

<sup>51</sup> V paralele s prostorem tradičního japonského domu, domácího buddhistického oltáře či jeviště divadla *nó*.

komunikace, mu projevila druh pozornosti, kterého by jen stěží dosáhla pomocí jakéhokoliv verbálního projevu.

Koncept „meziprostoru“ *ma* – prázdná místa – vytvářejí také prostor pro divákovu imaginaci, tedy pro jeho vlastní prožitek ve smyslu probuzení (zjevení) toho, co má člověk v sobě a co se mu také v tu chvíli opravdu jeví – totiž stává se scénickým v základním slova smyslu.

### **Kult šintó a božstva *kami***

Japonská „autentická“ obřadnost souvisí s vysokou vnímavostí vůči svému okolí. Japonské estetické cítění má svůj původ v kultu šintó<sup>52</sup>, jehož základem je úzké sepetí s božstvy (*kami*) vzbuzujícími úctu. Kult šintó je imanentní náboženství, které nachází veškerou posvátnou zkušenost přímo v tomto světě – ať už v přírodě, v lidském životě či ve společnosti. To, co kult šintó chápe jako „posvátné“ či přímo „božské“, není proto člověku nijak vzdáleno, je to naopak součástí prostoru, který sám obývá. Výrazem tohoto „posvátného“ je přitom logicky rituál – nikoli ovšem jen jako přežitek minulosti, nýbrž jako činnost (či dokonce sled činností) vědomě směřovaná k posvátnému.<sup>53</sup> I když kult šintó připouští existenci božstev (*kami*), nepředpokládá, že by se božstva od věcí tohoto světa výrazně lišila.

„*Kami* jsou především nebeská a pozemská božstva a duchové uctívání ve svatyních stejně jako lidské bytosti, zvířata a hmyz, rostliny a stromy, oceány a hory, které mají výjimečnou sílu a vyžadují respekt.“<sup>54</sup> Lidé mají spolu tendenci bojovat, přičemž harmonie je nejvyšší hodnotou. „A když ti nahoře jsou v harmonii, ti dole žijí spolu v souladu.“<sup>55</sup> Na současný okamžik (tady a teď) zaměřený kult šintó se sice obrací do minulosti, když připomíná, co „božstva“ (*kami*) činila na počátku, tuto minulost však v podobě rituálů přenáší do současnosti. Kult šintó je tak blízký performanci nejen díky smyslu pro rituál, ale též pro svou orientaci na „tady a teď“. Můžeme jej chápat jako

---

<sup>52</sup> Původně indický náboženský směr se do Japonska dostal z Číny, kde se rozšířil v souladu s čínskou filosofií, avšak v Japonsku neexistoval racionální filosofický systém, jaký buddhismus vyžadoval. Místo toho zde došlo ke střetu s přírodní filosofií překypující spirituální energií. Tato původní japonská přírodní filosofie začala být v době šíření buddhismu označována jako kult šintó, doslova „cesta bohů“, a lze na ni snad pohlížet jako na významný ne-racionální filosofický systém.

<sup>53</sup> Dle VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada.

<sup>54</sup> VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 39

<sup>55</sup> Ibid.

soubor předepsaných způsobů pohybu a chování, které poskytují účastníkům rituálů okamžité uspokojení díky bezprostřednímu prožitku přítomného okamžiku.

S kultem *šintó* a božstvy *kami* je v obecném slova smyslu spojena celá řada modelů obřadného chování, k nimž můžeme nalézt inspirativní paralely u performance art a dalších performativních forem uměleckého projevu. Do oblasti performativního umění poprvé pronikly prostřednictvím tradičního japonského divadla *nó*.

### **1.6 Prvky divadla *nó* a *kabuki* převzaté z japonských tradic a rituálů**

„Hry *nó* vznikaly ve 14. a 15. století v duchovní atmosféře zenbuddhismu. Člověk byl chápán jako nedílná součást přírody a vesmíru. Neměl se proto stavět k jevům světa objektivisticky a racionálně, ale právě naopak, chápat je intuitivně, zevnitř. [...] Poznání [stálé podstaty] se dělo soustředěnou meditací, jež ústila v intuitivní pochopení, satori.“<sup>56</sup>

Tradice japonského divadla se na evropský kontinent dostávala od konce 19. století v podobě moderního *kabuki*, které se evropskému vkusu přizpůsobilo omezením dialogu na minimum a znásobením tanečních scén.<sup>57</sup> Zazářila zde Sada Jakko, která (pro tehdejší dobu) neotřelým způsobem ztvárnila smrt - „evropské divadelní umělce zaujalo tělesné vyjádření, barvy, hudba, ale i těsné sepětí hereččina projevu s diváky, které spočívalo v zesílení apelu na divákovo vnitřně hmatové vnímání“<sup>58 59</sup>

Svým vlivem se tento typ divadla podílel na ustanovení řady zásadních divadelních reforem, které později rezonovaly i v rámci ustanovování umělecké performance a dodnes jsou v ní patrné. Pro Evropu se japonské divadlo stalo zásadním příkladem ve způsobu, jakým pracuje s prostorem, jak vtahuje diváka do performance nebo jak pracuje s přiznáním performativních momentů stojících mimo průběh samotné akce. V neposlední řadě se vliv japonského divadla na oblast performance uplatnil prostřednictvím svého ztvárnění fenomenologie vnímání. Následující prvky tradičního japonského divadla se zároveň staly předmětem zkoumání v praktické části mé disertační práce, v níž představovaly náplň praktického tréninku účastníků sympozia Bod nula<sup>60</sup> během prvního, přípravného dne.

---

<sup>56</sup> KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003. S. 82.

<sup>57</sup> Kawakami Sadajakko, Hanako, Tokudžiró Cucui atd.

<sup>58</sup> VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 198-199

<sup>59</sup> Viz. kapitola 5.

<sup>60</sup> Viz. praktická disertační práce.

## Divadlo *nó* a práce s prostorem

V divadle *nó* se více než v jiných formách divadla projevuje dramatická povaha prostoru a času. Vyjádřením japonského prostoru je všeobecná otevřenost, nic zde neexistuje samo o sobě. O prostoru v japonském kontextu můžeme uvažovat také jako o určitém stavu mysli (či opět „srdce“ - *kokoro*), který vychází z představivosti člověka. S oblastí vnímání s konceptem *ma* úzce souvisí i výše zmíněný estetický princip *júgen*, který označuje krásu skrytou v nitru věcí. *Júgen* nelze postihnout slovy, vždy za ním zůstává něco nevyřčeného, je tedy v našem širším chápání „prázdným místem“ *ma*, které podněcuje vnímatelovu představivost, či nedotčený „meziprostor“, který může být dotvořen různými způsoby na základě individuálního přístupu a představivosti člověka.

Japonské tradiční divadlo nepoužívá oponu ani jiné prostředky, které by od sebe oddělovaly jednotlivé scény (ty jsou odděleny verbálně, jednotlivými pasážemi). „Čas i prostor se tak mění jen ve vědomí publika a jejich existence je čistě divadelní – *nó* je subjektivní umění a nepotřebuje tedy objektivní vysvětlení, vše, co vidíme, se odehrává „právě teď“.

Japonskou koncepci vesmíru vyjadřuje ovšem i samotné jeviště divadla *nó*. Jeho zadní část tvoří dřevěná stěna zvaná *kagami ita* („zrcadlová stěna“), útočiště božstev *kami* – stará pinie, která je na ní namalovaná, symbolizuje jejich sídlo. Jeviště potom představuje svět přítomnosti a zákulisí svět mrtvých.

„Jeviště je prázdné, oproštěné od všech zbytečností, příliš se nevyužívá ani rekvizit, takže se divák nerozptyluje a může se plně soustředit na výkony herců oblečených do skvostných hedvábných kimon.“<sup>61</sup> Architektura jeviště zrcadlí architekturu tradičního japonského domu, který je vnějškovým odrazem vnitřního prostoru *ma*.

Aby byl znázorněn přechod ducha ze světa mrtvých na herce divadla *nó*, k němuž dochází při vstupu na jeviště, herec se s tímto duchem obřadně setkává právě v tomto prostoru. „Meziprostor“ mezi současným světem (jevištěm) a světem mrtvých (zákulisím) přitom symbolizuje právě most *hašigari*, který tato dvě místa spojuje.

### 1.7 „Vtažení diváka do hry“ (propojení jeviště a hlediště)

„Avantgarda nespokojila se s pouhým přihlížením, toužila zajistit divákovi intenzivnější, *opravdovější* prožitek. Hlavní inspirací se pro ni stalo japonské scénické

---

<sup>61</sup> VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 91.



umění, které vedle důrazu na tělesnou komunikaci přinášelo nový pohled jak na osobu samotného herce, tak i na vztah mezi herci a diváky. V roce 1910 Max Reinhardt (v pantomimě *Samuraj*) použil poprvé v historii evropského divadla most hašigari. Tím, že herec po tomto mostě vniká do hlediště, se snaží o vtažení diváka do hry.

### **„Přiznání (jevištní) asistentů“ (jako adekvátní součást představení)**

Jsou zajímavým příkladem nehrané performativity. Připomeňme si například roli asistentů, kteří když v divadle *nó* přímo na scéně pomáhají hercům s převlékáním (párají a „sešívají“<sup>62</sup>), stávají se přirozenou součástí představení. Vsevolod Mejerchold tento princip využil poprvé v inscenaci *Dona Juana* (1910) specifickým způsobem: černě odění asistenti dávali Juanovi židli, když byl znavený, sbírali kapesníky, rozstříkovali parfém apod.<sup>63 64</sup>

### **Pomalost hereckých akcí**

„*Nó* se vyznačuje zpřítomňováním [vzpomínky], jež má vyvolat patřičný emocionální stav či náladu. Je to hudebně taneční drama, takže psaný text *nó* hry (obvykle kratší) slouží pouze jako rámec příběhu [...]. Všechny hry *nó* vrcholí tancem.“<sup>65</sup>

V divadle *nó* částečně vysvětluje symbolika pití čaje (v souvislosti s principem *wabi-sabi*, v rámci čajového obřadu se přibližování ruky s šálkem k ústům nerovná pohybu, který co nejrychleji směřuje k napití (tedy účelovému pohybu), nýbrž pohybu, který je součástí celkového (hlubokého) prožitku spojeného s podáváním a pitím čaje, tedy procesem, který má potencionální symbolické konsekvence. V přibližování šálku čaje k ústům jde tedy o komplexní prožitek, který je současně symbolický, ale také fyzický. „Prožitkem přibližování příjemného, které prožít neznamená jen vypít (tedy zkonsumovat), ale i pocítit daný okamžik v souvislostech života.“<sup>66</sup> Čili tak zvané spojit

---

<sup>62</sup> Sergej Ejzenštejn ve 20. letech 20. století popsal japonské divadlo díky proměně herce „rychloupřevlékáním přímo na scéně“ jako umění montáže (tzv. filmová metoda ztvárnění).

<sup>63</sup> Dle VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 199.

<sup>64</sup> Asistenti ovšem ještě stále měli současně připomínat divákům, že jsou v divadle. Níže rozvedeme další příklady.

<sup>65</sup> BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2008. S. 758.

<sup>66</sup> VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 8.

mindfulness<sup>67</sup> (opak) „myšlení“ s proustovskou reminiscencí (konotace s pitím čaje), která je podmíněna fyzickým konáním.

Herci mají přivřené oči, jako by byli v nějakém stavu hypnózy.<sup>68</sup> Pomalost hereckých akcí v divadle *nó* částečně objasňuje výše zmíněný přístup k pití čaje, který souvisí samozřejmě (řečeno se Zichem) s vnitřně hmatovým vnímáním. To zde podle Zicha umožňuje psychologicko-zvnitřnělý fyziologický a fyziologicky zveřejněný psychický prožitek, který se díky zrcadlovým neuronům<sup>69</sup> „ozývá“ i v tom, kdo pomalému přibližování šálku k ústům jenom přihlíží.<sup>70</sup>

Performer vtahuje diváka svou energií tady a teď (která díky hereckému výcviku klade důraz na sebeovládání, umírněnost, střídmost, zdrženlivost, rovnováhu, harmonii – řecky *sófrasyné*. Orientální herec (na průsečíku umění mezi divadlem, tancem, zpěvem a malbou) podle Banu podněcuje pozornost publika, snaží se jej, zaujmout, oslnit, vtáhnout do „magického“ tady a teď. Je to vyslanec bohů, zprostředkovatel výsostného estetického prožitku a zároveň představitel světské zábavy. Úkolem je zachovat (vedle dokonalost znaků a dekorativnost), starobylou energii posvátného prostoru, přičemž herec-performer divadla *nó* předává specifickým jazykem svého umění vlastní osobnost pouze tajně, „a to svým vztahem ke zděděnému umění“.<sup>71</sup> O fenomenologii skrytého symbolu (*květu*) jsme hovořili výše

„Nositelem této hypnotizující koncentrace celé hry je protagonista, *šite*. Jeho soustředění na emocionální jádro dramatické situace je tak obrovské, že má schopnost vyvolat adekvátní koncentraci u diváka.“<sup>72</sup> Jak se stupňuje vnitřní napětí herce, graduje i vnitřní napětí u diváka, na kterého „performer“ svou energii přenáší svými tzv. dramatickými prostředky. Citelné uvolnění, *katarze*, se dostavuje synchronně.

---

<sup>67</sup> Všímavost je schopnost plně prožívat přítomnost, zvládat přitom své emoce a zachovat si odstup od posuzujících myšlenek. Všímavost znamená uvědomovat si se zájmem a lehkostí, co se právě teď děje uvnitř nás i kolem nás.

<sup>68</sup> Dle SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009. Svetové divadlo.

<sup>69</sup> Zrcadlové neurony – vysvětleno níže.

<sup>70</sup> Dle VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada.

<sup>71</sup> BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. Praha: NAMU, 2016. S. 58.

<sup>72</sup> KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003. S. 83.

### Vzorce kata – herecké postoje a postupy

Stejně jako v divadle *nó*, tak i v *kabuki* existují „vzorce“ *kata*. Je-li hercova technika a způsob ztvárnění postavy vynikající, je jinými opakována a zdokonalována, až vznikne „osobní *kata*“. Když např. hlavní postava v divadle *nó* (*šite*) používá vějíř na základě pohybových vzorů (*kata*), jde o pevně dané moduly, kombinující se v pohybových sekvencích tanců.

„Vzorce *kata* mohou být do rozličné míry realistické, od stylizovaných gest pro vyjádření vnitřních pocitů až po abstraktní pohyby, které nesou určité významy jen ve spojení s textem deklamovaným samotným hercem, anebo sborem, a mohou být tedy multifunkční – jejich významy budou patrné pouze v kontextu dané hry. Takovéto pohyby jsou pokládány za čisté, neboť nejsou zatíženy žádným empirickým určením, jsou vzdálené jakýmkoli realistickým náznakům, postrádají mimetické záměry.“<sup>73</sup>

Podle Vostřé pohyby v divadle *nó* (včetně těch, při nichž se využívá vějíř) však nejsou součástí systému znaků-symbolů, vzorce *kata* samy o sobě nesou nějaký specifický symbolický význam jen sporadicky. „Díky neexistenci pevného kódu je divák přirozeně vtažen do konstrukce obrazu, který herec vytváří. Divákovo zaujetí je tedy dáno nedostatkem.“<sup>74</sup>

### Kořeny „hereckého“ tréninku (u orientálních divadel)

„Interpret nemůže dosáhnout velikosti bez neustálého rozvoje a pokusů přiblížit se konečné dokonalosti. [...] Během tohoto vývoje ztrácí dlouho osvojované techniky – postupně se vymazávají, až se herec znovu vrátí k nepopsanému listu, jakým byl na počátku.“<sup>75</sup>

Síla meditace (pouhé pozorování myšlenek) a nepohodlí fyzických tréninků (které byly v rámci *nó* známé svou surovostí (probíhaly například v zimě, v noci, formou sezení pod ledovým vodopádem atd.) vedly k mimo-smyslovému a nevědomému uvědomování. „Trénink byl fyzický i duchovní, musel se však promítnout do vědomí žáka.“<sup>76</sup> Teprve až žák přestal nepohodlí vnímat, mohl se posunout dál, k „osvícení“. „Když necítil šok ze

---

<sup>73</sup> VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 90.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. Praha: NAMU, 2016. S. 54.

<sup>76</sup> VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 169.

studené vody, byl dokonalý.“<sup>77</sup> Podstatou tréninku bylo vychovat žáka k uměřenosti (sofrosiné), která v praxi na jevišti znamenala napojení se na situaci (publikum) s jemnocitem dramatického umělce.

### **Od žáka k mistru<sup>78</sup>**

Žák se učil výhradně ze svého zdroje, který prohluboval a tesal v *květ* (mistr ho usměrňoval neústupnou hrubostí – mohl mu například nastavit nohu nebo ho praštit holí, k tomu mu stav navozoval skrze řešení paradoxních hádanek (kóanů). Stav „wake up“ či momentu „aha“, kdy se žákovi rozsvítí, kdy dojde k vnitřnímu proniknutí do podstaty věcí, „pravého hereckého květu“, dosáhne pouze překonáním techniky významů. „Mistr nepotřebuje a nechce tvořit významy, mistr se pohybuje v prostoru možností.“<sup>79</sup> To je stále nový, čistý (nezaujatý) pohled mimo své emocionální prožívání a vědomé pojmenování. Mimo svět paradoxů, s vnímáním samotného záměru.

„Být osobností znamená dosáhnout vynikající úrovně, kdy herec může být uznán jako mistr.“<sup>80</sup> Podle Zeamiho být zběhlý a zkušený herec hraje všechny role (např. šílených osob) stejně, u diváků pohnutí nezpůsobí, naopak. Půjde-li např. o šílenství způsobené velkou úzkostí, je nutné zachytit *podstatu* této úzkosti; jen takhle lze svým projevem vyvolat *květ* (vložením celé svojí duše), jenom tak lze dojmout diváka. „Pokud se herci takovýmto uměním podaří diváky rozplakat, potom jej považujeme za svrchovaného mistra.“<sup>81</sup>

## **1.8 Podoby současného experimentálního divadla: *Butó* – „uzemňovat se a napojovat zároveň“**

Slovo *butó* (butoh) se v japonštině skládá ze dvou znaků: první „bu“ znamená tančit nebo se vznášet horizontálně, druhý „to“ potom dupat, šlapat, ale také z něčeho pocházet, vycházet, v něčem mít kořeny. V evropském kontextu se tanec *butó* často překládá i jako „temný tanec“ - tanec temnot, což je původní označení této formy Tatsumi Hijikitou.<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Zeami říká, že k tomu, aby se herec stal osobností, musí splnit tři podmínky. První je mít nadání (umožňující projít potřebnou přípravou), druhá je láska, odhodlání a oddání se umění, a v neposlední řadě je důležité mít učitele, který je žáka schopen vést.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> ZEAMI, Motokijo a Denisa VOSTRÁ. *Poučení hercům*. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2016. Disk. Velká řada. S. 96.

<sup>81</sup> Ibid, S. 31.

<sup>82</sup> Dle *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Spolek pro podporu vydávání revue současného tance, 2000, S. 104.

Butó<sup>83</sup> vzniklo jako východní ekvivalent avantgard v poválečném Japonsku – původně v reakci na výbuch atomových bomb ve městech Nagasaki a Hirošima. Bíle natřená těla tanečníků, vyholené bezvlasé lebky, pomalé a křečovitě pohyby, zoufalé a odcizené grimasy jakoby z úplně jiného světa.“<sup>84</sup> Pohyby vyvržených zoufalců hledajících cestu zpátky ke zdroji svého dechu...

Podle Schechnera japonský tanec *butó* vzniklo z orientálního divadla *nó* a z avantgard. Svým svérázným projevem usiluje o kontakt s něčím starobyklým, co přetrvává díky avantgardě<sup>85</sup>. „Roku 1959 spolu začali spolupracovat dva tanečníci zcela odlišných avantgardních proudů: „démonický“ Tatsumi Hijika a „křehký“ Kazuo Ohno. Na tokijském festivalu moderního tance prezentovali tito průkopníci společně šokující performanci *Kinjiki* (Zakázané barvy), jež pohybově vycházela z tradičního divadla *nó* „taveného“ předválečným německým expresivním tancem a tehdejšími směry avantgardního experimentálního umění.“<sup>86</sup>

*Butó* klade důraz na nahé tělo jako na médium, nebojí se extrémů: nepopírá homosexualitu, bolest. Naopak – vyholené tělo, travestie byly ve své svobodě (smyšlení, projevu a výrazu) (před)obrazem (autentické) performance. Protagonisti tohoto temného tance se nebáli extrémů ani bolesti. Surrealismus, princip stínu... síla *butó* tkví ovšem spíše než v exhibicionismu, či v okázalé teatrální divadelnosti, v autentické performance jako touze po svobodě, tedy osvobození, po kořenech základu, pravdě – může být vyjádřena subtilními prvky (nahota). Schecherův pohled na japonské *butó* je (jako na hraniční žánry) fascinovaný; paralelně k tomu, jak *butó* fascinuje.

Během let se tento „temný“ tanec rozvinul mnoha směry<sup>87</sup>, má po celém světě následovníky a pokračovatele v nejrůznějších formách; např. „bílým *butó*“ mají performeré svým tancem léčit tělesně i mentálně handicapované. „V podstatě každý

---

<sup>83</sup> Průkopníky *butó* byli Tatsumi Hijikata a Kazuo Ohno. O rozšíření mimo Japonsko se zasloužili např. Kazuko Shiraishi, Min Tanaka, Natsuo Nakajima a skupina Dai Rakuda-kan, Muteki-sha a Sankai Juku

<sup>84</sup> Anonym. *Punk.cz* [online]. ©2009 [cit. 2.3.2018]. Dostupné z: <http://www.punk.cz/index.asp?menu=3&record=8653>

<sup>85</sup> Traditionalistická **avantgarda** má zřejmě začátek v dílech a putování **Antonina Artauda**, v jeho fascinaci vším primitivním. Výrazně se projevuje i v díle **Jerzy Grotowského** a jeho žáků, počínaje **Eugeniem Barbou** přes Gardzienice, polský Teatr Zar až po českou Farmu v jeskyni a množství skupin v Severní Americe, jako například divadlo Double Edge a New World Theatre Laboratory.

<sup>86</sup> Při poslední scéně prý donesl syn Kazuův syn kohouta, kterého mu měl Hijikata sebrat a v pohasínajícím světle roztrhnout. I když nebylo jasné, co se skutečně událo, diváci mysleli, že Hijikata nebo Yoshito Ohno kohouta zabili, způsobilo na tehdejší dobu nebývalý skandál.

<sup>87</sup> Do Evropy a později do USA se *butó* dostalo až v polovině 70. let. Sankai Juku performoval na festivalu v polské Vratislavi (1981).

tanečník *butó*, každá skupina vytváří svůj vlastní styl, školu a směr.“<sup>88</sup> Každý tanečník nese duši performerů s jeho originální osobností.

Bonnie Sue Steinová opisuje *butó* jako „šokující, provokativní fyzické, spirituální, erotické, groteskní, násilné, kosmické, nihilistické, katarzní a tajemné. [...] Anebo si vezme téměř nahé tanečnice Sankai Juko. Těla mají pokryté bílým pudrem, pohupují dolů hlavou vysoko nad ulicí, ve vzduchu je drží lana omotaná okolo členů. Roku 1985 se v Seattle lana přetrhla a tanečník Sankai Juko se vrhl střemhlav v ústřety smrti.“<sup>89</sup> Podstata *buta* však tkví právě v riziku. Předvádějí ho často venku v extrémně špatném počasí, odírají se o skály a noří se do ledové mořské vody, zuby mají začernalé či jinak pomalované. Tanečníci *buta* probouzejí japonské dědictví šamanismu, mytologické demony a lidové divadlo. Tanečníci *buta* jsou současně bouřliví bohémové, důvtipní městští umělci, kteří záměrně podpichují a posmívají se přeorganizovanosti života japonské společnosti.“<sup>90</sup>

### **Kazuo Ohno: *butó* a pantomima (v kolébce tanečního divadla)**

Obrazy a pohyby, které vytvářejí *butó* tanečníci, jsou ohromující tím, jak přesahují do různých žánrů. Banu se svěřuje, že v orientálním světě na vlastní kůži pocítil počátky tanečního divadla. „A právě to mě zaujalo: divadlo, v němž se herecké umění zakládá na schopnosti přechodu od slova ke zpěvu, od gesta k tanci.“<sup>91</sup>

Kazuo Ohno, který prezentuje taneční divadlo v jeho nejčistší podobě, oslňuje svou moderností. Kazuovo kouzlo vyjevilo především v jeho emblematické inscenaci *Argentina*, kde si přitom zakládal ve své podstatě na západním zkoumání paměti – ztělesňoval podobu těla s pamětí, na průsečíku východu a západu. „Je to taneční divadlo starého muže, který vzpomíná na mladou tanečnici, jež ho v mládí okouzila.“<sup>92</sup>

Právě Ohnova jemnost mima se výborně doplňovala s Híjikatovou extrémností (až surovostí).

„Když Ohno ve svých 90 letech, oblečený v ženských šatech s tváří natřenou na bílo předváděl pohyby mladé kokety, vlnil se na jevišti typickým ženským způsobem, potom

---

<sup>88</sup> *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Spolek pro podporu vydávání revue současného tance, 2000. 2016/04, s. 104.

<sup>89</sup> Dle SCHECHNER, Richard. *Performancia: teorie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009. Svetové divadlo. S. 312.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. Praha: NAMU, 2016. S. 59.

<sup>92</sup> Ibid, s. 60.

vykopl nohu do vzduchu jako bezstarostná milenka. Skáče, kmitá a dělá pózy na pozadí pomalé hudby *koto*.“<sup>93</sup> A celé je to kontemplace.

V divadle *nó*, které považuji za předchůdce tance *butó*, je jednou z hlavních postav zobrazujících lidské prototypy (vedle válečníka ztvárňujícího vitalitu a ženy představující harmonii) právě stařec (*Okina*). Jeho ztvárnění evokuje zralost herce tak, jak o ní hovoří Zeami, když mluví o opravdovém mistru. Ve středověkém divadle *nó* ztvárňovali muži také ženy. Na sklonku svého života tak vytváří Ohno svým ztělesněním (ztělesněným mistrovstvím) jakéhosi fluidního, performativního genderu (jak o něm hovoří Judith Butler), představuje postavu zkušeného a kultivovaného herce, který dosáhl svého *květu*.

### **Being and Nothingness: Tanec samuraje, *butó* a Feldenkraisův minimalismus**

*Bytí a nicota*, základní dílo francouzského existencialismu. Jean-Paul Sartre v něm vykládá lidskou svobodu s ohledem na analýzu konkrétních vztahů k druhému člověku. Podle něj se *možnost* zvěčňuje lidská otevřeností.<sup>94</sup> *Being and Nothingness* je také současný japonský taneční kus žánru „temného tance“ *butó* choreografa a tanečníka Masayuki Sumi, který měl premiéru v prosinci 2016 v Theaterhausu, Berlin Mitte.<sup>95</sup>

70letý japonský tanečník vyjadřuje prostřednictvím svého tanečního představení své myšlenky o „existenci“ po prožití dvou velkých zemětřeseních v Japonsku. Představení evokuje temný tanec *butó* nejen typicky japonským minimalismem (scéna, precizní jemná práce s dechem, se svaly, s centrem), ale také tématem. Zemětřesení je sice přírodní katastrofou, ovšem škody mohou být co do rozsahu i „otřesu“ podobné těm po spadnutí bomb<sup>96</sup>. Na obrazovce za tanečníkem se promítají kruté autentické scénérie, např. vodní hladina s mrtvými rybami). Pro asijský scénický tanec je obecně typická angažovanost.

„Ten chlap prožil v roce 1995 Velké zemětřesení Hanshin-Awaji, ztratil svůj dům, taneční studio a hodně. V roce 2011 zaznamenal Velké zemětřesení v Japonsku. Zeptat

---

<sup>93</sup> SCHECHNER, Richard. Performancia: teórie, praktiky, rituály. Bratislava: Divadelný ústav, 2009. Svetové divadlo. S. 312.

<sup>94</sup> Autor jím navazuje na Heideggerův filosofický výklad lidské konečnosti, již chápe jako možnost „být tím, čím nejsem, a nebýt tím, čím jsem“.

<sup>95</sup> Koncept / Hudba / Video: Yoshihiro Kawasaki.

<sup>96</sup> Temný tanec *butó* přece vzniklo v reakci na bombardování Japonska (Hirošima a Nagasaki).

se a přemýšlet o „životě a smrti člověka“, a „co znamená být naživu? Nemáte moje tělo, nebo dokonce mou existenci? A co já? Existuji kdekoli? Ne-živý, ale ani ne mrtvý?“<sup>97</sup>

Choreograf a tanečník a performer Masayuki Sumi se narodil v roce 1946 v Japonsku. Po vystudování Brechtova divadelního semináře začal tancovat – kvůli své fascinaci mlčením těla. Vytvořil více než 20 choreografií. Po katastrofě Velkého zemětřesení Hanshin-Awaji v roce 1995 započal sérii improvizčních performancí. V současné době na jevišti nyní předvádí skutečné mistrovství s odkazem na staré asijské formy (jako předobrazu) performance.

### **Otevřená mysl „holé kůže dýchající svobodu“ – *butó* v porevolučním Československu**

*Butó* je žánrem na hranici divadelního experimentu, jež podle Hulce spojuje „otevřená mysl“, která se stala novou podstatou, novým paradigmatem. „Performativní divadlo v době permanentního polistopadového mejdanu fungovalo a komunikovalo. Vzbuzovalo zvědavost a zájem.“<sup>98</sup>

„*Butó* bylo snad nejcharakterističtější rysem nově se tvořícího svobodného performativního divadla polistopadových let u nás. Přinášelo aktuální proudy fyzického divadla a „performing arts“, z něhož se později odklonila nebo z něj čerpala řada dalších proudů a větví, nových a svébytných kmenů, především *site specific* a nový cirkus. „Právě tyto proudy, iniciace bytím a performancí, ovlivnění světem a vesmíry v nás i kolem nás, byly tím jedinečný a neopakovatelným, co se v devadesátých letech v oblasti divadla – chápeme-li je v dimenzi „performing arts“, fyzického jevištního dění kdekoli a jakkoli, jakoukoli formou – u nás odehrávalo.

Divadelníci čerpali z odkazu divadelní poetiky Antonina Artauda začátku dvacátého století, z avantgardy 30. let, z německého výrazového tance a z objevů radikálních nezávislých světových divadelníků 60. let. Hlavními inspirativními zdroji pro tehdy u nás nový typ – především venkovních – performancí byli japonští věrozvěstové temného

---

<sup>97</sup>Theaterhaus Berlin Mitte. *Produktionszentrum für Freies Theater* [online], ©2016

[cit.14.3.2016]. Dostupné z: <https://www.theaterhausberlin.com/single-post/2016/11/15/Being>

and-Nothingness%E5%AD%98%E5%9C%A8%E3%81%A8%E7%84%A1

<sup>98</sup>Hulec Vladimír, 2016. *Butó aneb svaté divadlo. Taneční Zóna*. Praha: Spolek pro podporu vydávání revue současného tance, S. 138, S. 104-109.



tance *butó*: maximálně (nejen tělesně, ale i formálně a výrazově) obnažení tanečníci prezentující se v neobvyklých, nedivadelních prostorech, často mimo divadelní sály, na ulicích, náměstích či ve volné přírodě. Jako hlavní – a někdy jediný – nástroj svých produkcí měla tato skupina divadelníků svá těla – svatá těla a duše performerů. A tak se prezentovala.

„Věřili, že právě skrze tělo, nejlépe obnažené a celé oholené, případně v jednoduchém, nesvazujícím kostýmu – mohou komunikovat s Vesmírem, s minulostí a historií, sami se sebou, se svým vědomím, podvědomím i archetypy. A skrze takto vyjevované děje, zvuky a pohyby navázat přímý, necezený a necenzurovaný [...] kontakt s okolím.“<sup>99</sup> Okolí pro ně znamenali hudebníci, kteří byli do produkcí zapojováni svou živou improvizací, hlavně však s „otevřeným“ divákem.

Podle Hulce byla právě otevřenost novou podstatou, novým paradigmatem, který určoval, že toto performativní divadlo v době permanentního polistopadového mejdanu fungovalo a komunikovalo. Vzbuzovalo zvědavost a zájem.<sup>100</sup>

### Děrevo

Asi nejznámější skupina „kmene butó“ u nás byla petrohradská skupina Děrevo, jež v roce 1990 na dva roky přesídlila do Prahy – její členové žili ve spartánských podmínkách v ubytovně Braník.

Když se tato divadelní skupina objevila poprvé u nás, působila podle Hulce jako zjevení. Přišla s něčím, po čem skupina experimentující, fyzickým divadlem se zabývajících mladých lidí vyloženě prahla. „Vedle výrazové estetiky vycházející z undergroundu nabízela i vysoký etický morální kodex práce a cesty k poznávání sebe samých skrze vlastní zážitky a „ponory“ do vlastních snů a podvědomí. Nahlížela do archetypálních jevů a skrytého myšlení a chování každého z nás a s těmito poznatky pracovala a rozvíjela je.“<sup>101</sup> V dílnách charismatického vedoucího Adasinského, které přitahovaly mladé lidi bez ohledu na to, zda chtěli opravdu hrát a veřejně se projevovat, či „jen“ poznat sebe samé, probíhal psycho-fyzický výcvik „performera“<sup>102</sup>, který si tak procházel zenovým „klášterem“ Děrevo.

---

<sup>99</sup> Hulec Vladimír, 2016. Butó aneb svaté divadlo. *Taneční Zóna*. Praha: Spolek pro podporu vydávání revue současného tance, S. 138, S. 105.

<sup>100</sup> Dle Ibid.

<sup>101</sup> Hulec Vladimír, 2016. Butó aneb svaté divadlo. *Taneční Zóna*. Praha: Spolek pro podporu vydávání revue současného tance, S. 138, S. 105.

<sup>102</sup> Který, původem vzešlý z asijských kultur, je jedním z předmětů našeho zájmu zkoumání.

Byla to taková „komunita“ Děrevo se svým guru se společným cílem: očistění a poznání. Umělecky skupina čerpala z vlivů *butó*, moderní pantomimy, ruské avantgardy, ale i středověké komedie dell'arte; jejich mnohdy náročné performance měly podobu divadelních rituálů vstupujících na území mystiky a esoteriky. Zajímalo je a zkoumali surovost reality a přírodní brutalita, běsnost člověka-zvířete v nás...

### **Teatr Novogo Fronta**

Nejvýznamnější a nejznámější skupinou vzniklou a tvořící pod přímým vlivem Děreva a rozvíjející jejich performativní cesty k umění je dodnes existující Teatr Novogo Fronta. Letos zrovna účinkovali v brněnské Industře. Skupina vznikla v roce 1993 v St. Petersburgu v Rusku, jejími zakladateli a ústředními postavami byla performerka Irina Andrejeva, tehdy členka tamního divadla *Dó* (což je aluze tradičního japonského divadla *nó*) Těatru a tehdejší student herectví na DAMU, Aleš Janák. Nyní už působí Irina sama...

Jejich první performance vycházeli „z experimentu na poli vztahu mezi tělem umělce – jediného materiálu užívaného umělcem – a prostorem kolem něj. Protagonisté tohoto uměleckého spolku konstatují, že koncem 80. a začátkem 90. let divadlo *žili* a tvořili „tělesně“, chtěli ten příběh cítit přímo na své kůži. „Dnes už jsme trošku jinde, vyprávíme příběhy kultivovanější formou,“<sup>103</sup> konstatuje Andrejeva.

Teatr Novogo Fronga, který měl a dodnes u nás má kultovní postavení, převzal iniciační úlohu Děreva. Razil výraznou estetiku, charakteristický byl náročný fyzický trénink (jak u Grotowského – viz. dále) a kočovný způsob života. Vystupovali zcela vyholení a většinou polonazí. „Byl to způsob, jak smazat svůj vlastní charakter, jak „být nulou“, jak malovat divadlo na čistém plátně a s čistými štětcí. Myslím, že to našemu výrazu, komunikaci s diváky i tomu, co jsme chtěli svými produkcemi vyjadřovat, pomáhalo,“<sup>104</sup> vzpomíná Irina Andrejeva.

Smysl *butó* je zejména v propojení duchovní podstaty člověka s jeho tělem a tělesností. O spojení s minulostí, přítomností, i s budoucností. O spojení s nekonečným chaosem Vesmíru. Volně plynoucí performance přirozeně propojovala ducha pohanství s archetypy křesťanství a s konkrétními pocity a situacemi oné doby.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Ibid, s. 104–109.

<sup>104</sup> Ibid

<sup>105</sup> Hulec Vladimír, 2016. *Butó aneb svaté divadlo. Taneční Zóna*. Praha: Spolek pro podporu vydávání revue současného tance, S. 138, S. 105.

Jako by se v ní naplno propojily vize, naděje a posvátnost svobodného bytí naplněného duchem a pokorou všech aktérů poháněné jejich touhou, nadějí a vizí; *vírou* v očištěnou, svobodnou, „svatou“ budoucnost.<sup>106</sup> Toto „holé“ nebo „celostní“ divadlo můžeme též nazvat posvátným, cituji Hulce: „duše i tělo jsou posvátné a divadlo je taky posvátné...“ Uzemňovat se a napojovat zároveň.

### **Min Tanaka: A Body (2017)**

Min Tanaka je japonský tanečník, který podle Hulce svou nahostí a brutální syrovostí prozářil temnotu doby a stal se zakladatelem a „věrozvěstem“ tohoto našeho místního undergroundového kmene.<sup>107</sup>

„Představení japonského tanečníka Mina Tanaky, které vzniklo pro Archu, se věnuje autenticitě těla jako nástroje mezilidské komunikace. Tanaka, který se na scéně objeví společně s osmi performerkami, se vrací do prehistorie. Do časů, kdy lidé nepoužívali jazyk a neměli jiný nástroj komunikace. Z potřeby komunikovat s ostatními lidmi a s okolní přírodou tak vznikl tanec. Tento tanec zůstal zakódovaný v lidských tělech jako kód pravdivého vztahu.“<sup>108</sup>

V představení *A Body* tak figuruje bezejmenné „předvýznamové, předznakové“ tělo jako nástroj komunikace, jako jednoduchý znak konotující pouhou „přináležitost“ k lidskému druhu.

Fenomén japonského tance *butó* vzklíčil z aktivity modernistů v 60. letech. V 80. letech potom přišel vehementní boom v Japonsku, a postupně i na Západě. Podle Burešové koncem 90. let začala jeho japonská „základna“ slábnout, cílovým publikem se tak stala „nenasytná“ Evropa a Amerika. „V dnešní době je *butó* hlubokou studnicí inspirace pohybového vyjádření pro tvůrce alternativních divadelních forem a cennou zkušeností pro tanečníky.“<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Tanaku s jeho legendárními performance přivedl v roce 1984 do klubu Na Chmelnici v Praze přivezl dnešní ředitel Divadla Archa Ondřej Hrab. Čeští undergroundově smýšlející performeři jej následovali a prezentovali vlastní varianty *butó* sólově (Alex Švamberk) či ve skupinách (Alternativní scéna Propast, Jumping Hamada atd).

*Divadlo archa, o.p.s.* [online]. Praha: Scéna pro současné umění, ©2015 [cit. 2.2.2018]. Dostupné z: <https://www.divadloarcha.cz/cz/program/747>

BUREŠOVÁ, Lucie. *Butó žije!* (?). *Tanecniaktuality.cz* [online]. ©2012 [cit. 16.3.2018]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/buto-zije/>

## 2 EUGENIO BARBA, JERZY GROTOWSKI – NA PŘECHODU OD DIVADLA K PERFORMANCE

„Herci nebo tanečníci, kteří zaujali své diváky a dotkli se jejich nitra, jsou unaveni, protože nešetřili energií.“<sup>110</sup>

Představitelé poválečné generace, tzv. druhé divadelní reformy, Jerzy Grotowski a jeho žák Eugenio Barba, kteří se zabývali divadelní antropologií, byli také fascinováni orientálními divadly a vlivy těchto kultur (zejm. Japonska a Indie), k jejichž technikám přistupuje hlavně Barba z antropologického hlediska. Termín divadelní antropologie jako označení práce se svými kolegy přitom používal od 80. let jako svou výzkumně-pedagogicko-divadelní disciplínu.

Antropologické hledisko v ní znamená snahu o sledování a definování chování herce ve smyslu jeho duševní a fyzické aktivity v rámci divadelního představení. Snaží se z tohoto chování určit opakující se principy, které jsou společné pro různé divadelní kultury, často i skrytých východisek a zákonitostí scénického projevu lišících se významně od každodenního života. To divadelním antropologům umožňuje sledovat chování nejenom herecké, ale také chování v rámci různých tradic a rituálů primitivních národů. Na základě jejich sledování potom stanovují tzv. techniky tréninků.

Barba i Grotowski tak sehráli v mojí práci také důležitou roli v rámci praktického výzkumu, jejich fyzické tréninky „tanečníka-herce-performera“ jsem se pokusila sama aplikovat v rámci komunikace s účastníky sympozia Bod nula<sup>111</sup>. Prostřednictvím jejich přístupu se potom dostáváme do bodu, kdy se začínají stírat hranice mezi divadlem, tancem a performance. Jejich základním přínosem je to, že nerozlišovali žánry. Kategorii herce volně propojovali s kategorií tanečníka i performeru.

Oba režiséři sázeli na životní zkušenost a „skutečnou“ tvorbu, o tělesné technice herce hovoří jako o „biologické realitě“. Zatímco Artaud analýzou základních principů kodifikovaných způsobů hereckého projevu hledá to, co stojí za hercovým výrazem, Barba své vlastní cítění prostoru vyjadřuje slovy „mou zemí je tělo“.<sup>112</sup> Grotowski zase

---

Vostrá dle Barba, VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 201

<sup>111</sup> Viz. praktická disertační práce.

Dle VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 201

jako první, který pracoval s herci po vzoru tradic japonského divadla, tzv. fyzickými tréninky, došel svým výzkumem k závěru, že z tradičního japonského divadla je třeba hlavně pojmout za vzor důkladnou přípravu herců, než se pokoušet vzít si za své nějaké kodifikované postupy.<sup>113</sup> Barba ho následoval s obdobným výsledkem.

## 2.4 Eugenio Barba a herecký trénink

Ital Eugenio Barba (narozen r. 1936) založil v roce 1964 v Norsku svůj Odin Teatret, mezinárodní soubor, který dnes působí v dánském městečko Holstebro, aby zůstal *cizím divadlem*, jež nevyrostlo z národní kultury<sup>114</sup>.<sup>115</sup> Pro světoběžníka, tuláka a „divocha“ (alá Artaud), Barbu, bylo nejvýraznějším impulzem indické divadlo *kathakali*. „Není divu, že překračovali hranice Itálie, nemluvili jazykem diváků, a používali proto primitivnějších forem tělesného vyjadřování.“<sup>116</sup>

Podle Barby evropské divadlo umění této praxe zapomnělo – uchovalo si je jen orientální divadlo. Barba ovšem kritizuje jejich povahu objektivních zákonů (jako je zemská přitažlivost), jelikož tyto „absolutní rady vyžadují od herce maximální podřízenost a poslušnost [...], jež ovšem neposkytují žádnou svobodu. Na rozdíl od evropského herce, který má jen svobodu bez pravidel,“<sup>117</sup> dodává. Postupně tedy Barba a jeho herci zjišťují, že trénink neslouží pouze k tomu, jak hrát nebo jak se vytrénovat k hraní – čili tvorbě, ale že je to také proces sebeurčování, vnitřní disciplíny, která se výrazněji projevuje v reakcích hercova těla. Technická cvičení tak postupně přerůstala v pedagogický systém, kterým je možné nalézat způsob sdělování vlastní zkušenosti, přitom si však uchovat vlastní individualitu.<sup>118</sup>

„Již v 60. letech si Barba uvědomil, jak je pro herecký trénink důležitý individuální rytmus a vnitřní cítění herce, a začal mu věnovat větší pozornost než jednotlivým hereckým dovednostem. Výraz herce v japonském (ale i obecně východním) divadle vždy

---

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> V čemž se liší od souboru Grotowského, který působil v Polsku a v období divadelní činnosti uváděl především adaptace polských romantiků. Nebo od souboru Petera Brooka, který je se svým Shakespearem přes četné transkulturní přesahy vyvolávající polemiky, stále zakotvený v anglické a evropské tradici (Hyvňar 2011).

Dle HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 250.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 250.

<sup>117</sup> Ibid, s. 249.

<sup>118</sup> Dle HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada.

úzce souvisí s energií těla. Barba proto v tomto kontextu hovoří o práci herce (či tanečníka) jako o uvolňování energie v prostoru a v čase.<sup>119</sup>

Barba formuloval tři základní principy technické práce herce či tanečníka. První z nich se týká tělesné rovnováhy, která je v běžném životě odlišná od rovnováhy na jevišti, druhý souvisí s vytvářením napětí pomocí opačného směřování pohybů a impulsů a třetí hovoří o uvolňování energie během herecké akce. Veškerá fyzická cvičení přitom pokládá za cvičení duchovní, vedoucí k rozvoji celého člověka a ke kontrole.<sup>120</sup>

Praktickým příkladem z Barbovy pedagogické metody, může tzv. *barter* neboli přirozená výměna. Jedna z nich se uskutečnila v roce 1974, když jeho divadelní soubor navázal komunikaci s obyvateli malé vesnice v jižní Itálii. „Herci předvedli inscenaci nebo tréninková cvičení a vesničané jim zazpívali své písně a zatančili tance. Používali tedy divadlo netradičním způsobem jako prostředku setkávání se s diváky nejen pozorujícími, ale i něco předvádějícími.“<sup>121</sup>

V roce 1978 se soubor vydal na cesty na Bali, do Indie, na Haiti nebo do Brazílie, odkud přivážel různé herecké taneční techniky místních kultur. „Herci se učili tanec *barís* a *legong*, *kathakali*, nebo *candomblé*; ale i tango nebo foxtrot. Formu tanečního pohybu nejprve přejali, jako by si oblékali kostým cizího tanečníka, aby jej pak mohli svléknout a stát se opět herci Odin Teatret.“<sup>122</sup> Barbu zajímal rozdíl mezi všedním chováním člověka a situací, v níž se objevuje jako herec během představení. Zpočátku i on věřil v mýtus techniky (ovládnutí různých dovedností, které se dají naučit a vlastnit), ale jeho herci postupně při cvičení etud zjistili, že každý má svůj vlastní organický rytmus a že tím pádem neexistuje nějaká společná a zároveň jednotná metoda tvorby. Barba proto navrhl, aby každý herec začal „pěstovat“ svou vlastní metodu tvorby („modelování“ postavy). Rozvíjení energie.

---

VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 201

Dle BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Brno: Lidové noviny, 2000.

<sup>121</sup> Ibid, s. 251.

<sup>122</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 251.

### **Barba a manifest „Třetího divadla“**

Snad v reakci na druhou divadelní reformu sepsal Barba v roce 1970 manifest „Třetího divadla“. Idea *Třetího divadla* se odlišovala jak od divadla tradičního, které kultivuje národní tradici a hodnoty, tak od avantgardního divadla, experimentujícího s výrazovými prostředky. Třetí divadlo mělo místo estetické a umělecké stránky klást důraz především na mezilidské vztahy. Jeho herec se ještě před výukou řemesla, dovedností nebo tvorbou inscenací měl zajímat o prostor dialogu, ve kterém mohl „veřejně prozradit“ něco o sobě a za sebe, vyslechnout si zároveň zpětnou vazbu diváků a pozvaných partnerů. Ryze performativním cílem divadla nemělo být dílo (jako umělecký výstup), ale produkování kontaktů. Barbovo „Třetí divadlo“ žije na okraji mimo kulturních metropolí a center, na periférii. Podle Barby toto divadlo vytvářejí lidé, kteří sami sebe pokládají za herce, režiséry či tanečníky – ovšem pouze zřídka kdy získali tradiční divadelní vzdělání (nejsou uznávaní jako profesionálové). *Třetí divadlo* je sociologickým jevem, který svůj „estetický názor utváří jako síť na výměny, podporu a vzájemné povzbuzování. [...]. Vymyká se komerčnímu, subvencovanému anebo militantnímu divadlu a organizuje se v paralelní síti a ekonomice svými vlastními způsoby tvorby a publikování.“<sup>123</sup>

### **Eugenio Barba a Odin Teatret: Věčný život**

Legendárního antropologa divadla se svým souborem Odin Teatret jsem měla možnost „zažít“ v rámci festivalu Divadelní svět 2017. „Věčný život se odehrává v rozličných evropských zemích v roce 2031, po 3. světové válce. Skupiny a jednotlivci se spojují, vyzývají se navzájem ve svých rozdvojených snech, zklamáních a nadějích. Chlapec z latinské Ameriky hledá svého otce, který se nevysvětlitelně ztratil. Přestaň hledat svého otce, říkají mu lidé, zatímco ho posílají ode dveří ke dveřím. Chlapce nezachrání vědomosti či nevinnost. Naopak nově objevená neznalost ho vede k jeho dveřím. Toto všechno míří k prozření všech, co už více nevěří tomu neuvěřitelnému, že je život jedné jediné oběti cennější než bůh.“<sup>124</sup>

Transkulturní pacifista Eugenio Barba, vytvořil rituální divadlo s lidovými kostýmy, které dokonale vtáhlo diváka do své magicko-tísnivé atmosféry. Podle Divadelních

---

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Divadelní svět Brno. Odin Teatret: Věčný život. *Provazek.cz* [online]. ©2017 [cit. 8.3.2018]. Dostupné z: <https://www.provazek.cz/program/odin-teatret-vecny-zivot-1812>.

novin<sup>125</sup> surrealistická balada spojila odlišné postavy jako jsou čečenská uprchlice, dánský právník, slepá houslistka či malý chlapec, jejímiž prostřednictvím Barba vyjadřuje kosmopolitnost; i když jsou odlišní, jsou to stále lidé. Různorodé mince rozhozené po zemi (bezhraničně mezi jevištěm a hledištěm) si mohl posbírat každý...

V rámci své návštěvy Brna Barba, jako jeden z průkopníků a dnes již pioneer druhé divadelní reformy, obdržel čestný doktorát na JAMU Brno.

## **2.5 Grotowského „chudé“, holé, „svaté“ divadlo jako poezie (vnitřní výpovědi)**

V první fázi svojí tvorby redukoval polský režisér Jerzy Grotowski (1933–1999) výtvarnou stránku divadla, tedy „výpravu“ na minimum. V rámci svého divadelního principu „chudého divadla“ se tak mohl plně soustředit na hereckou „výchovu“ a na duchovní propojení jeviště s hledištěm. Grotowski, nevyužíval ve své práci nic jiného než samotného herce, aby se nezpronevěřovalo vlastní podstatě.<sup>126</sup>

Grotowského herci nesměli používat líčení ani kostýmy, aby zdůraznili proměnu postavy; Grotowski nazývá kostým protézou. „Nepoužíval výpravu v tradičním slova smyslu, jen něco málo funkčních rekvizit se mohlo přeskupovat nebo jiným způsobem používat podle požadavku děje.“<sup>127</sup> Nepoužití kostýmů a masek mělo pode Grotowského vnuknout poznání, že divadelní je především hercova schopnost měnit se před zrakem publika na různé typy, charaktery.

Podle Zogatové se v Chudém divadle všechno soustřeďuje na vnitřní proces herce, který „charakterizuje krajní situace, úplné obnažení, odhalení vlastní intimity – nikoliv ve smyslu opájení se vlastními emocemi, právě naopak – jakoby v aktu sebepoznávání.“<sup>128</sup>

Grotowského „chudé“, „holé“ či „svaté“ divadlo jako by přirozeně navazuje na posvátné a obnažené pátrání po vyšší pravdě a podstatě věčných hledačů kořenů a vlastní identity tanečníků *butó*

---

Dle TUČEK, Jaroslav. Mudrování (nejen) nad divadlem (No. 249/1). *Divadelní noviny* [online], ©2017 [cit.15.2.2018]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/mudrovani-nejen-nad-divadlem-no-2491>.

Podle něj si divadlo příliš vypůjčovalo z jiných druhů umění a médií (např. z televize či filmu), jako by se divadlo už „stydělo“ být divadlem.

<sup>127</sup>ZOGATOVÁ, Lenka. *Zahvízdej čtverec*. Brno 2003. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění. Vedoucí práce Marian Palla

<sup>128</sup>Ibid.



### Nahý – „svatý“ herec / performer v procesu „stávání se“

Pojem *ztělesnění* později Grotowski radikálně redefinoval. Již nelze žít v dualitě „mítí tělo“ a „býti tělem“. Roli vytvořenou dramatikem vidí jako nástroj, jenž není rozhodující pro hercovu činnost, stává se pouze prostředkem k dosažení odlišného cíle – ukázat samo tělo jako něco duchovního, jako vtělenou mysl (*embodied mind*). Podle Grotowského herec nechává svou mysl vystoupit skrze tělo, které se stává „hybatelem“.<sup>129</sup> Tělo není instrumentem, vyjadřovacím prostředkem, ani materiálem pro utváření znaků. Tělesná „materie“ je činností herce „spálena“ a přeměněna v energii. Herce, kterému se podaří povýšit své tělo na „hybatele“ a ztělesnit ho ve smyslu „býti tělem“ a „mítí tělo“ zároveň, nazývá Grotowski „svatým“ hercem. „Je to pravý a sváteční akt zjevení. [...] Je to jako krok k vrcholnému naplnění hercova organismu, při němž dojde k jednotě vědomí a instinktů.“<sup>130</sup> Zatímco mysl je chápána jako vtělená, tělo je naopak jako „oduševnělé“,<sup>131</sup> herec podléhá levitaci při tomto „aktu pokory a očištění“. Když se herci<sup>132</sup> podaří dosáhnout stavu vtělené mysli, dostane se, dle slov Fischer-Lichte, do stavu milosti. Fischer-Lichte nachází paralelu mezi Grotowského divadelním pojetím a pozdní filozofií Merleau-Pontyho, který se snaží přistupovat k tělu a mysli pomocí nedualistického, netranscendentálního přístupu. Podle Merleau-Pontyho tělesnost není hmota, ani duch, ani substance, ale k jejímu označení užívá výrazu *živel* ve smyslu „živel Bytí“. „Toto pojetí živlu Bytí má cosi společného s pojmem intenzivní, vyzařující Přítomnosti, energie [...]“.<sup>133</sup> Ono neustálé proudění energie, která je schopná transformace.

Umění transformuje a podněcuje umělce k vnitřní přeměně. Fischer-Lichte následuje Schechnera, když přirovnává vnitřní zážitek performerů k náboženskému rituálu, při kterém asketové či jogíní často vystavují své tělo odříkání a riziku s důrazem na osobní, vnitřní prožitek. Ztělesnění, které zde slovy Fischer-Lichte znamená „vyjevení performativními akty skrze tělo“, zde můžeme přirovnat k rituálním obřadům mnichů a flagelantů, kteří se tělesně trýznili za účelem pokání či duchovní obrody. Tento duševně-tělesný zážitek transformace může být pro performerů (jehož prostřednictvím i pro

---

Dle FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie. S. 117.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Podle Fischer-Lichte náboženská terminologie zde spojuje herce s ukřižovaným a zmrtvýchvstalým Kristem, kterému se skrze utrpení podařilo vytvořit tělo, které bylo zároveň fyzické i duchovní.

<sup>132</sup> Ač hovoříme o „herci“, můžeme zde chápat „herce“ také jako performerů.

<sup>133</sup> HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001. S. 92.

recipienta) očištný a katarzní.<sup>134</sup> Cílem má být pro Grotowského „svatého divadla“ setkání herců a diváků až v jakémisi náboženském zážitku.

### **Prolnutí jeviště-hlediště jako předobraz happeningu**

Zrušení oddělení jeviště a hlediště a aktivizace diváka připomíná happening. „Herci hráli uprostřed a za zády diváků seděli dva jogíni a komentovali hru svých kolegů citáty z Kamasútry.“<sup>135</sup> V inscenaci *Akropolis* se zase divadlo měnilo v koncentrační tábor (vytvořený z drátů a rour), jímž herci obestavěli diváky. Došlo tak k záměně herců a diváků (jeviště – hlediště), když postavy tvořily svět mrtvých a diváci svět živých současníků, přičemž diváci jako by hráli a herci se pouze objevovali v jejich snech. Jejich „neexistenci“ dávali herci najevo tím, že diváky zcela ignorovali.<sup>136</sup> Jejich vzájemné rituální propojení mělo být obřadem bezprostředně živého účastenství, vzácným druhem vzájemnosti, bezprostřední, otevřenou, autentickou formou osvobození.<sup>137</sup>

### **Herecké tréninky divadla-laboratoř: formování procesu spontánních reakcí**

Grotowski v rámci svého divadla-laboratoře prověřoval se svými herci nejružnější techniky přejímané z evropského i orientálního divadla. Dokonalým zvládnutím těchto technik se měli herci naučit formovat proces spontánních reakcí a později dosáhnout toho, co Grotowski nazývá celostným aktem.<sup>138</sup> Práce na sobě, zvládnutí řemesla kladl Grotowski na první místo. „Jako materiál jim k tomu sloužily systémy hry jako metoda Stanislavského, Mejercholda, Dullina, trénink klasického čínského, japonského, indického divadla, techniky velkých evropských mimů a výzkumy psychologů, kteří se zabývali mechanismem lidských reakcí.“<sup>139</sup> Vznikají nové projekty tzv. paradivadelních akcí.

„Spontánnost je regulována přísnou disciplínou a cviky musely být provedeny s perfekcí a dotažením každého drobného detailu. Preciznost vedla herce ke koncentraci na procesy, jež probíhaly v aktivovaných částech těla, i k plynulosti přesně cílených impulzů, motivujících jednání. Sledoval se pohyb impulzů jak zevnitř navenek, tak i

---

<sup>134</sup> VATULÍKOVÁ, Andrea. *Prožitek těla a odlišnosti: obraz queer identity v novo-mediálním umění*. Magisterská diplomová práce. Brno 2013. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jana Horáková

<sup>135</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 237

<sup>136</sup> Dle HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> Ibid.

zvnějšku působením na tělo.“<sup>140</sup> Grotowski zde vycházel z Delsartovy metody<sup>141</sup> (podobně jako Isadora Duncan). Grotowski tak překonává Stanislavského metodu práce s hercem, která zůstává na úrovni psychologické, když přichází s pojmem duchovního těla, „které není ovládáno vědomím z mozku a je zvláštním *myslicím tělem* s jednotou psychiky a fyziologie“, v níž reaguje na podněty. Herec se snažil reagovat periferním způsobem, který vytěsňoval prvotní („záměrnou“) intenci chování (tím také hru). „Herec se snažil reagovat jako kočka bez uvědomování si toho, jak se chová kočka.“<sup>142</sup> Ve cvičeních (vždy bez napodobování – impuls musel vycházet z centra<sup>143</sup>) Grotowski také využívá prvky jógy a akrobacie.

Herecký trénink má tedy především odstraňovat (skryté) automatismy těla, úkolem herce je svůj (hmotný) nástroj zcela ovládnout – ve prospěch ducha. K tomu měla sloužit také fyziologická cvičení inspirovaná technikami indického divadla *kathakali*. „Na tváři se nejbezprostředněji zjevuje výraz vnitřních impulsů.“ Zautomatizované impulzy se potom zakrývají maskami - „cvičení měla tyto masky blokády odstranit, např. pohybem jedné části tváře při nehybnosti druhé, kombinací rytmu mrkání oka a pohybu jiné části tváře apod. Docházelo tím k poukázání na rozdíl. „Režisér poukazuje na rozdíl mezi maskou tváře, kterou herec vytváří pomocí svých svalů a vnitřních impulsů, na rozdíl od masky vytvořené výtvarníkem. Odstraněním výtvarné složky dochází k odhalení, že herec může kreativně používat a měnit základní prostředí, ve kterém se nachází, např. podlahu na moře.“<sup>144</sup>

Ve vztahu ke Grotowskému je zajímavé zmínit Hyvnarovu analogii práce s tělem k hudbě: „Tělo hraje nebo tančí, provádí melodii pohybu, vyjadřuje se kontrasty i harmonií.“ (Hyvnar, 2011) Ale také nutnými (mezi)pauzami (viz. vnitřní prostor *ma*). Hyvnar přirovnává ovládání celého procesu k neviditelným prstům pianisty, které nejsou řízeny mozkovou centrálou.

---

<sup>140</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 237

<sup>141</sup> Členění pohybových reakcí na odstředivé a dostředivé.

<sup>142</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 237

Které bylo pohyblivé. Např. při doteku bosých nohou s pískem šel impuls skrze chodidla do rukou a postupně tak do celého těla.

ZOGATOVÁ, Lenka. *Zahvízdej čtverec*. Brno 2003. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění. Vedoucí práce Marian Palla. S. 69

U hlasových cvičení se Grotowski inspiroval technikami čínského divadla, které ovšem nepřijímal, ale osobitě adaptoval. S dýcháním souvisela rezonance celého těla, s vibračním centrem v břiše – *dantianem*.<sup>145</sup>

Tím, jak se uvolňoval prostor k přirozenému jednání, postupně tak mizel strach z vlastního těla. Pokud by se měl nějaký pohyb pouze *mechanicky* opakovat, vytratilo by se z představení ono *tajemství*, které přináší riziko-možnost, jež vzniká v meziprostoru *ma*. Duše („vtělená mysl“) by se z těla odštěpila – vytratila, umění by bylo redukováno – degradováno na pouhé řemeslo.

### Od herce k performerovi

„Grotowského metoda destruuje herectví v tom smyslu, „že někdo hraje někoho“, nýbrž herec hraje paradoxním způsobem sám sebe<sup>146</sup>. Je důležité, aby role bylo užíváno jako trampolíny, jako nástroje, s jehož pomocí studujeme, co je skryto za naší každodenní maskou – to je nejniternější jádro naší osobnosti. Aby je bylo možno obětovat, je třeba je odhalit.“<sup>147</sup>

Herectví mělo být aktem zpovědi, odhalování (něčeho z) hercova autentického života. „Herec nehraje, proniká do oblastí vlastní zkušenosti, kterou analyzuje vlastním pohybem a hlasem. [...] Musí vyhledávat impulzy plynoucí z jeho těla a s plnou jasností je nasměrovat k jistému bodu. [...] Ve chvílích, kdy herec dosáhne tohoto aktu [...] není to vyprávění, ani vytváření iluzí, je to čas přítomný.“<sup>148</sup> Když ovšem herec zavádí o blok s otázkou „co mám dělat“, když začne uvažovat „co by měl dělat“, podle Grotowského jisto-jistě zabloudí.<sup>149</sup> Kdyby se však dále zeptal „jak to udělat“, také by nedošel ke svému cíli: jeho jednání by bylo *konceptuální*, a nikoli organické. Ke správnému impulsu ve svém konání může dojít jedině bez štěpení vědomí a těla jako nástroje – v jejich propojení, *celostném aktu*.

---

Výchova na klasických hereckých školách vedla naopak k vytváření blokad, které způsobila podvědomá reakce např. na pokyn ušetřit vzduch.

HORÁK, Jan. *Srovnání divadelních přístupů Jerzyho Grotowského a Tadeusze Kantora se zřetelem na metodu herecké práce*. Brno 2015. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce David Drozd. S. 13

Rozhovor s Grotowským. In GROTOWSKI, Jerzy. Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium – texty. Editor Jana Pilátová. Praha: Pražské kulturní středisko, c1990, 125 s. Divadelní edice PKS, sv. 7., s. 7.

Hyvnar dle Grotowski, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 237

<sup>149</sup> Ibid.

Grotowski používal negativní techniky k odblokování návyků a odporů těla. Mohl-li herec zachovat věrnost „svému“ – svojí zkušenosti, identitě, mohl se ve skupině herců a pod vedením režiséra, který zde byl jen od toho, aby ho naváděl (či provázel jako šerpa nebo duchovní mistr), chovat přirozeně a beze strachu. Cvičení vedla k sebezdokonalování podobně jako u buddhistických mnichů, kde se propracování se ke svému ryzímu jádru přirovnává k loupání vrstev cibule. Při psychofyzických trénincích docházelo k postupnému odštěpování vrstev „psychických návyků, konvencí, vzorců chování určených tradicí a výchovou“ atd. „[...] např. ve finále některých monologů chvění nohou nebylo mechanicky hrané, ale vznikalo organicky, protože bylo zapojeno energetické centrum.“<sup>150</sup>

Symbolem „svatého“ herce se stal Grotowského<sup>151</sup> divadelní soupevník Ryszard Cieślak, který později spolupracoval s Peterem Brookem.<sup>152</sup> „Když hraji Temného [...] ztrácím se v běhu. [...] Nesvalím se předčasně na podlahu,“ popisuje, přičemž zásluhu za přesnou načasovanost nepřičítá pouhé atletice, „protože cítím vnitřní potřebu a nutnost takového běhu. Síly mne opouští a končím běh v předpokládaném čase. Ne proto, že by to bylo technicky připravené, ale mne pokaždé něco doprovází k ukončení procesu.“<sup>153</sup>

Odblokovaná energie, která když se dostává do fyziologie (čili do těla), která ho takto kultivuje „do subtilnějších a jasnějších úrovní vědomí“ (vtělená mysl), „oduševňuje“ se tak pomalu (jako by řízeně) odčerpává.

Překonáním textu (předem psaných partitur) dochází k nahrazení umělosti forem (typických pro západní divadlo) k podstatě toho, co je živé a současné, organické – a skrze herce – se dostává esence čistého umění k divákovi.

### **„Konec divadla“ (postdivadelní experimenty)<sup>154</sup>**

Heslo „návrat ke kořenům“ přimělo Grotowského nelpět na finální podobě inscenace; finále mělo být nahrazeno zrodem, počátkem, uzavřením kruhu. Výsledek představení jako divadelního procesu přestal být důležitý, smyslem „paradivadla“ mělo být (divadelní) *setkání*<sup>155</sup>, *příhoda*. Grotowskému šlo především o autenticitu, chtěl plně eliminovat falešné situace či manipulaci. Vyzdvihováním toho, že „žijeme odtrženi od

---

<sup>150</sup> Ibid, s. 233.

<sup>151</sup> Obzvlášť role Prince v inscenaci *Vytrvalý princ* (1967) a Temného v *Apocalypsis* (1968).

<sup>152</sup> Role Dhitarástry z inscenace Mahábhárata (1985)

<sup>153</sup> Hyvnar dle Cieślak, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 234

Dle HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada.

<sup>155</sup> Tento pojem se potom používá v rámci performance art. Od setkání k situaci.

svých kořenů, že gesto a slovo by mělo vyrůstat z mlčení a divadlo z organicky pojaté kultury“<sup>156</sup> narážel na konzumní kulturu. Tvrdil, že současnému životu chybí *výjimečná chvíle* neboli sféra *sacrum*. Zastavení a pohled na sebe. Se svými kolegy se tak izoluje v hlubokém lese „s cílem dosáhnout kontaktu tváří v tvář a s plnou nezištností“<sup>157</sup>. V tomto jeho jednání se dá vysledovat *gesto*<sup>158</sup> performerů. Jedině upřímným *jednáním* se dá uvolnit osobní potenciál. „Účastníci putovali<sup>159</sup> mnoho hodin lesem nebo běhali, tančili a zpívali v uzavřeném sále divadla, aby se zbavili každodenních návyků pragmatického a společenského chování. Měli být zcela pohlceni organickým jednáním a stát se aktéry bez vnitřního mikrošpeha.“<sup>160</sup> Mělo tak dojít ke ztrátě odcizení a sebekontroly.

Toto nové „divadlo účasti“ podle Ósińského (1995) nahradilo estetický žánr „divadla jako podívané“. „Přivolalo velmi starou formu umění, když ještě rituál a umělecká tvorba byly identické, poezie byla zpěvem, [...] pohyb tancem. [...] Umění před emancipací, kdy bylo velmi silné v jednání.“<sup>161</sup>

V poslední tvůrčí etapě se Grotowski (paradoxně?) izoloval od světa a začal provádět výzkumy v klášterním prostředí.<sup>162</sup> Vedl osamělý život se svými asistenty. Jejich rituální chůze-tanec připomínající „meditaci v chůzi“ buddhistické školy Kwan um popsal Ósinski takto: „Někdy to začíná velice zvláštní chůzí a tancem s lehce ohnutou páteří, přičemž kyčle jsou nehybné. Velmi dlouho jdou jeden za druhým. Tato chůze-tanec bývá spojena i se zpěvem písní a způsob zpěvu uvolňuje vibrační kvality hlasu, který pak napomáhá pohybu těla.“<sup>163</sup> Nejdůležitější je důkladnost a přesnost, kroky – našlapování musí být precizní<sup>164</sup>. Ósinski nazval ten krok hadím. Podle Grotowského „je to velmi stará forma tanečního pohybu, spojená s plazivou pamětí [...] na Haiti si ji spojují s prapředkem lidí hadem damballah. Fyzický trénink je stále součástí praxe, rituál pak

---

<sup>156</sup> Dle HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 241

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> Gesto (ve smyslu jednání, konání, činu) je zde záměrně zvýrazněné v kontradike k (prázdnostě) slova.

<sup>159</sup> V projektech *Strom lidí*, *Projekt hora* nebo *Úl*.

<sup>160</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 241

Hyvnar dle Ósinski, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 282

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> OSINSKI, Zbigniew. *Od Divadla "predstavení" k Rituálním hrám*. Bratislava: Tália Press, 1995. S. 29

<sup>164</sup> Precizní struktura temporytmu je jako u Stanislavského.

nemá být kreací či imitací, rekonstrukcí nějakého z rituálů, ale *objevováním, zjevováním*.<sup>165 166</sup>

Grotowski tedy zkoumal vztah „preciznosti a organičnosti, tradice a individuální tvorby, rituálu a představení, tance a rytmu, hlasové vibrace, jejich rezonance v prostoru a těle. Výsledky se však už nepředváděly divákům, jenom vybraným hostům, což přispívalo k atmosféře obřadu, performance. Zpěvem a tanečními kreacemi mělo podle Hyvnara dojít k uvolnění energetického potenciálu v těle, který však měl plynout jako řeka, s korytem přesné partitury. Aktér se přitom nedostával do transu; sledoval svou akci ve stavu rozšířeného vědomí, tělo jej vedlo samo. Cílem byla transformace vitální kvality na „subtilnější“ energii.<sup>167</sup>

Herec-performer tedy zároveň konal a zároveň pozoroval svoji akci s nadhledem meditujícího mnicha, přičemž mohl zhodnotit její kvalitu: jemnost výrazu subtilní energie, kterou „vytesal“ z masivu své životní energie. Tuto etapu označil Grotowski heslem *Umění jako vehikulum*.<sup>168</sup>

„Umění jako vehikulum chápal Grotowski jako rozšíření horizontu od přímého dědictví (např. divadla Stanislavského nebo Brechta) k anonymnímu dědictví v zapomenutých písních, tancích a rituálech. Grotowski vnímá zděděné formy jako horizontálu možností, nepřímé dědictví se pak připomíná vertikálou, jež se z naší kultury vytrácí a zůstává anonymní. „Neznamená to, že divadlo se nemůže stát spojením obou konců řetězce; usiloval o to Stanislavskij, Mejerchold nebo Copeau, byť šli každý jinou cestou.“<sup>169</sup> Esencí univerzální persony je *paměť těla*. Skrze aktérovo jednání (zpěvu, tance atd.) se vyjevuje otázka, *kdo* to vlastně *zpívá* a *tančí*. Tehdy se ocitáme blízko „předvýrazové, předznakové“ *esence*, aktérova paměť se probouzí. Personalismus je spojen s mimovolní pamětí...

Ve chvíli, kdy Grotowski opustil divadlo, transformoval se vztah herce a dramatické postavy na vztah „univerzální blízké persony a aktéra“; zrodil se pojem *performera*.

---

<sup>165</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S.241

Grotowski definuje „technický“ rozdíl mezi „sídlem montáže“ – u představení je „sídlem“ (montáže) vědomí diváků, kdežto u rituálu je „sídlo montáže“ ve vědomí aktéra.

Dle HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada.

<sup>168</sup> Jemuž předchází *Umění jako prezentace*.

<sup>169</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S. 245

**Performer** – s velkým písmenem P – je člověk činu. Ne člověk, který hraje jiného. Je to „tanečník, kněz, bojovník“; netýká se ho dělení umění do druhů. Rituál je performancí završená *akce, akt*.<sup>170</sup> Cílem Grotowského potom nebylo objevovat nové, nýbrž to zapomenuté. Tím výrazně přispěl k překonání klasického dělení druhů umění do kategorií.

## 2.6 The Living Theatre

Americké experimentální „divadlo života, divadlo akce, divadlo revoluce“, duch (politické, anti-estetické) vzpoury, která se jako vůbec nejstarší experimentální divadlo Ameriky zrodila v roce 1947.<sup>171</sup> Jeho zakladateli byli manželé Julian Beck a Judith Malinová a od počátku 50. let do jeho repertoáru zařazovaly hry od stěžejních evropských divadelních reformátorů jako byli Bertolt Brecht, Jean Cocteau.

Základní inovací tohoto typu divadla bylo to, že opustilo kamenné budovy a hrálo se na ulici, na barikádách, ve věznicích i mezi stávkujícími dělníky. Pracovalo s nahotou, odložilo líčení a kostýmy, charakter postav se vyjadřoval pomocí pohybu. Po vzoru svých evropských inspirátorů a orientálních vlivů se snažilo zapojovat do představení také diváky.

„Mají pružná a zcela poddajná těla, štíhlá, vytvarovaná, přirozená [...]. Energie jejich vystupování je neomezená, [...] jejich dýchání je otevřené, rozpínavé, plné dalších *možností*.“<sup>172</sup> Jsou radikálně političtí a pacifisticky mírumilovní zároveň, nevypadají ani jako herci, ani jako tanečníci (spíše jako jogíni) a oplývají rodinnou atmosférou.

„Newyorská škola není intelektuální, ale emocionální... Její krajní tendenci lze popsat – jak říká kritik inspirovan Paulem Valéryem – jako „aktivitu tělesného gesta, jež slouží k zostření vědomí. ...je to... trvalá, systematická, zarputilá a smyslová snaha najít přesné pojmenování postoje ke konkrétně zakoušenému světu. Zájem o jazyk umění je prostě zájem o nástroj, díky němuž může být člověk opravdový.“<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup>Hyvnar dle Grotowski, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada.

<sup>171</sup>Dle ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011.

<sup>172</sup>ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. S. 53.

<sup>173</sup>Ibid, s. 51.



Zakladatelé The Living Theater tak patří mezi osobnosti alternativního divadla 2. poloviny 20. století, které „inspirování Antoninem Artaudem odmítli podřízenost divadla literárnímu textu a pokusili se vrátit k jeho autonomnímu pojetí, k chápání divadla jako součásti samotné reality. Jejich divadlo je chudé, neboť se omezuje jen na přítomnost člověka. Je kruté, protože spojuje herce a diváka v šoku, v jakési extázi pospolitosti. Je ošklivé, neboť překračuje hranice toho, co se považuje za umění.“<sup>174</sup>

## **2.7 Tadaši Suzuki – „Dupáním k uzemnění“ (Zakořenění: Příběh performance pokračuje)**

Současný japonský režisér Tadaši Suzuki (1939) je přímým pokračovatelem tradičních japonských forem divadel *nó* a *kabuki*. Orientální inspirace, která se promítá v celém tzv. antropologickém divadle<sup>175</sup> Suzuki pojímá, zpracovává a posouvá dál po svém. Když pracuje s prostorem a pohybem, když přistupuje k hercům pomocí prastarých metod hereckého tréninku atd., modifikuje přístup k japonskému jevištnímu umění.

„Jak je možné, že existuje taková rovina divadelního umění, kdy je herec/tanečník živoucí a scénicky, bytostně přítomen, aniž cokoli představuje, a aniž jeho tělo nese jakýkoliv význam?“<sup>176</sup> Barba a Saverse hovoří o tzv. „rovnováze v činnosti“ na bázi předvýrazové sféry *bios*<sup>177</sup>. „Je tedy pravda, že to byl Japonec, kdo nám nabídl extrémní, ale jasný příklad toho, jak extrémní život herce může být zbaven jakéhokoli rysu představování a omezit se na to, že je silně přítomný.“<sup>178</sup>

Specifickým znakem pohybu je pro Suzukiho dokonalé zvládnutí spodní části těla, které vede k udržení těžiště, kde sídlí energetické centrum *dantian*, v jedné rovině. Pro každodenní život Japonců bylo odedávna nezbytné, aby pevně cítili a měli stále pod kontrolou pohyb nohou po podlaze, který je základem postoje a pohybu také v tradičních formách japonského divadla. Podle Suzukiho se lidem dostávalo základního japonského hereckého umění už tím, že žili ve svých domech se specifickou architekturou.

---

<sup>174</sup> Dle ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011.

<sup>175</sup> A jejichž systém tělesných technik důkladně popsali Barba / Saverse v jejich *Slovníku divadelní antropologie: o skrytém umění herců* (2000).

<sup>176</sup> BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Brno: Lidové noviny, 2000. S. 8.

<sup>177</sup> Protipólem je potom *logos*, který určuje intencionální postoj představování. Jde o výrazovou a znakovou komunikaci s divákem, podmíněná různými kulturními a jazykovými kódy či kompetencemi.

<sup>178</sup> Ibid.

Podle Suzukiho měli herci divadla *nó* vyvinutý cit pro kontakt s podlahou a dobrou znalost prostoru uloženou ve svém těle. Moderní člověk ovšem přestal věřit na božstva, která nevidí. „V rámci pěti smyslů kladou největší důraz na nejpovrchnější vizualitu; proto se také snažím ve své režisérské práci vycházet z tradic tělesného vnímání vyvolávajícího odpovídající představy a s nimi spojené prožitky.“<sup>179</sup> Poukazuje na masivní přesun obyvatelstva do měst (od 50. let) a na uměle vytvořené unimobuňky „králíčího“ bydlení. Stěžuje si na uměle vytvořenou energii počítačových technologií.<sup>180</sup> Revoluce počítačových technologií, která propukla v 90. letech minulého století, ovlivnila také vnímavost Japonců vůči svému tělu.<sup>181 182</sup>

### Suzukiho fyzický trénink

Suzukiho „herecký“ trénink je postaven na přísném výcviku, jehož prostřednictvím oživuje tradiční herecké postoje a postupy divadel *nó* a *kabuki* (vzorce *kata*), a techniky pohybu v kontextu současného divadla. „Suzukiho styl jako by se chtěl oprostít od moderního pohodlného městského života, aby mohl vytvořit herce nabitého energií. Soubor SCOT (Suzuki Company of Toga) zahájil svou činnost v roce 1976. Suzuki s ním opustil Tokio – podobně jako některé skupiny rozvíjejícího se tance *butó*, podobně jako se Grotowski se svými souputníky stáhnul do lesa – a ve snaze přiblížit se kořenům tradičního způsobu života se usadil v malé farmářské vesnici Toga, kde vystavěl jednoduché jeviště *nó* a vybudovaný divadelní komplex umístil do několika nepoužívaných zemědělských stavení. Zaměřil se přitom i na tradici kultu *šintó* a oživil duchovní rozměr představení; zdůrazňuje zejména důstojnost tančícího božstva“.<sup>183</sup> „Hlavním cílem jeho metody je probudit cit herců pro fyzické cítění a zvýšit jejich schopnost přirozeného vyjádření. Herec se podle Suzukiho musí naučit vyjadřovat celým tělem, aby mohl mluvit, i když mlčí.“<sup>184</sup> Spjat se zemí potom může herec gramatikou nohou vyjevit to, co má „na mysli“.

---

<sup>179</sup> Vostrá dle Suzuki, VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 134

<sup>180</sup> Nyní máme v Japonsku nukleární žijící rodinu, stýská si Suzuki. (Vostrá, s. 188)

<sup>181</sup> Důsledkem této změny citlivosti nastaly negativní změny také ve verbálním vyjadřování.

<sup>182</sup> Vostrá dle Suzuki 2015, VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 134

VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 189

<sup>184</sup> Ibid, s. 190.

Zvláštní pozornost věnuje Suzuki pánevní oblasti, která je základem pohybu vůbec. Posilováním pánevního dna dochází ke zpevnění nejenom pohybového, ale také stabilizačního aparátu. Od pevného středu těla se odvíjí celkový smysl pro harmonii. Zajímavá paralela také existuje mezi Suzukiho citem pro uzemnění prostřednictvím dupání, vnímáním nohou, a cvičebními postupy čchi-kungu a dalších typů asijských cvičení.

## 2.8 Viliam Dočolomanský: Farma v jeskyni

Tendenci k sepětí se zemí nacházíme také u Viliama Dočolomanského. Ten považuje za dominantní prvek komunikace v rámci herecké skupiny (společně prožívaný) *rytmus*, který přispívá k členění prostoru a umožňuje tak pocítit (a prožít) přítomnost. Ve skupině přitom není nezbytné, aby byl rytmus všech jejích členů týž, paralelu najdeme v orchestru s nástroji – vylad'ují se do jednoho rytmu, přitom každý hraje svoje, neboť jde o dialog v rámci „získávání vlastního těla“. Je ovšem důležité si svůj vlastní rytmus i rytmus druhých uvědomovat. Energie, kterou se herec nabíjí, tak vzniká při pohybu vůči podlaze. Podle Dočolomanského je to podobný princip jako u malých dětí – ty získávají při určitých interakcích s podlahou energetický impuls, který je opět vymrští nahoru. Proto je i pro herce důležité „uzemnění“.<sup>185</sup>

„Rytmus vnáší do hercova jednání život, stejně jako rytmus dechu a tlukot srdce udržuje člověka při životě. Rytmus je v těle, pohybu, prostoru.“<sup>186</sup>

Dočolomanský, který se sám aktivně věnuje buddhismu a vede tak svoje „tanečníky-herce-performery“, které sdružuje, podobně jako Barba, z celého světa, ospravedlňuje svoji metodu meta-komunikace fyzickými prostředky. „Jsme ještě příliš nepřístupní a kulturně xenofobní, máme strach přijímat věci, které nás provokují a otevírají v nás nové myšlenkové postupy. Zbytečně si tak uzavíráme možnosti, které tady máme. [...] V základu je podle mě lidský strach objevovat, kým vlastně jsme. Je to strach z cizího. Jsme národy s nižší sebedůvěrou a bohužel si nevážíme svých talentů.“<sup>187</sup> Dočolomanský tak dává najevo své zklamání z nedostatečné otevřenosti publika v našich zemích.

---

<sup>185</sup> Vostrá dle Vavříková, VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada.

<sup>186</sup> VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 192.

<sup>187</sup> DOČOLOMANSKÝ, Viliam. Míváme strach přijímat provokativní myšlenky. Aktualne.cz [online]. ©2014 [cit. 4.1.2018]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/docolomansky-mivame-strach-prijimat-provokativni-myslenky/r~8d31f984b4d811e387f2002590604f2e/>

Podle Lehmana však umění, jež klade důraz na vnitřní prožitek, není určeno apriori pro širokou veřejnost. „K tomuto divadlu mají často bližší vztah milovníci jiných druhů umění (výtvarného, tanečního, hudby atd.), než návštěvník zvyklý na literárně narativní divadlo“.<sup>188</sup>

### **Fyzické tréninky divadelní skupiny Farma v jeskyni**

„Hodně improvizujeme a hledáme. Tělo nepoužíváme jako pouhý nástroj, samo o sobě je myslí. Nepokoušíme se tedy pohyby něco ilustrovat, ale spíš být v určitém stavu. Zkoumáme, jak se téma stává pro performerovu zkušenost, zážitkem, jak proniká do jeho těla; a naopak jaká témata a zkušenosti v sobě už performer má, aniž by o tom věděl.“<sup>189</sup>

Divadelní skupina Viliama Dočolomanského, Farma v jeskyni, se zaměřením svých fyzických tréninků vědomě hlásí k Suzukiho odkazu, ačkoliv si jeho přístupy modifikovala po svém. Zároveň je pro ni důležitý i odkaz k buddhismu a k jeho meditačním technikám spočívající v uvědomění si sebe sama v daném prostoru, tady a teď. Eliška Vavříková popisuje Dočolomanského techniku jako vědomí citění prostoru.<sup>190</sup>

„Základem je být si vědom, kde se v prostoru nacházím, v jaké vzdálenosti od středu, jak je vysoký strop nade mnou, jaký tvar má místnost apod. Potom vysíláme z centra přes různá místa v těle (nejen přes ruce a nohy) energii ven a snažíme se jakoby dotknout nejzazších koutů místnosti. Jindy zkoušíme energii poslat na hranice prostoru tak, aby se nám vrátila zpět. [...] Energii pak posílám do různých řad v hledišti a testuji si, kam až „dosáhnu“, snažím se prostor vyplnit a ovládnout.“<sup>191</sup> Magie je z tohoto pohledu „čistým tělesným trikem“ – překonáním duality těla – myslí.

---

<sup>188</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. S. 34.

<sup>189</sup> DOČOLOMANSKÝ, Viliam. Míváme strach přijímat provokativní myšlenky. *Aktualne.cz* [online]. ©2014 [cit. 4.1.2018]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/docolomanskymivame-strach-prijimat-provokativni-myslenky/r~8d31f984b4d811e387f2002590604f2e/>

<sup>190</sup> Vostrá dle Vavříková, VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze

<sup>191</sup> VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. S. 192.

## 2.9 Lucia Repašská, D'EPOG: Na hranici žánrů divadla a performance

Lucia Repašská absolvovala divadelní režii na JAMU, kde úspěšně dokončila také doktorské studium disertační prací *Dekompoziční principy v inscenační tvorbě* (2014). Je také jednou ze zakladatelek brněnského (ne, para)-divadelně-experimentálního uskupení D'EPOG, kde je v současné době jedinou kmenovou režisérkou. Pro naše účely je rozhodující, že absolvovala stáž v dánském Holstebro, kde se účastnila práce Eugenia Barby, a mohla tak přivést do České republiky některé z jeho technik, postupů práce „herce – tanečníka – performerů“.

Repašská, podobně jako mnozí před ní, si plně uvědomuje, že herecká složka má o mnoho bohatší potenciál než být reprezentantem cizího konceptu. „Nástrojem k uvědomění si umělecké svobody a možnosti autonomní výpovědi herce je právě trénink.“<sup>192</sup>

### Fyzický trénink dle Repašské

Podle Repašské je cílem fyzického tréninku odstranění dichotomie psychické a fyzické složky vedoucí ke splynutí mysli s tělem. Býti performerem je z tohoto hlediska stav, kde neexistují žádné překážky mezi uvažováním a činem, kdy se myšlenka a akce odehrávají simultánně. Tím se herec dostává do pozice tvůrce.

Zatímco v tréninku herec kumuluje, v inscenačním procesu za pomoci režiséra redukuje. Finální podoba inscenace se – dle Repašské skládá z: 1) cvičení, 2) improvizace a 3) partitury. Fyzický trénink se odehrává mezi první a druhou fází příprav inscenace, tedy mezi cvičením a improvizací, ze kterých pak vzniknou ustálené gestické vazby užitě v partituře.

Ve fyzickém tréninku Repašské se stejně jako u Dočolomanského objevuje práce s uzemněním, z níž je patrný Suzukiho vliv. V tomto tzv. *groundingu* herci pracovali s principem pádu těla na zem a kontaktu s podlahou. Neustále padali a vstávali. Dokola. Nesmírně tvrdé cvičení aktivovalo celé hercovo tělo.<sup>193</sup> Po měsících práce s pády režisérka herce požádala, aby si svoje pohyby zafixovali do partitury a využili jich v rámci

---

<sup>192</sup> Dle REPAŠSKÁ, Lucía. *Dekompoziční principy v inscenační tvorbě*. Brno 2014. Disertační práce. JAMU, Divadelní fakulta. Vedoucí práce Josef Kovalčuk. S. 109

<sup>193</sup> Ibid.

představení, kdy svou nově „vytesanou“ (ve smyslu pády objevenou) „pokřivenou“ tělesností ztvárnili roli.

Naučili se tak technická cvičení, která potom mohli použít v jiném kontextu. Tím, že když tato cvičení vykonávali a mysleli přitom na něco jiného, dobrali se k artikulování více specifického pádu jako znaku.

### ***Od cvičení k improvizaci – mezi divadlem, tancem a performance***

Cvičení samo o sobě ještě není inscenací. Na tu se mění až po zpracování.<sup>194</sup> U Repašské cvičení není určeno k předvádění, i přesto že se trénink vyznačuje dramatickým potenciálem. I v tom se fyzický trénink odlišuje od inscenace, při níž je střet diváka a performerů/herce vždy rizikem. Právě toto riziko je esencí (nejen) divadelní komunikace. Je vykročením umělce na dobrodružství do neznáma. Jeden druhému nastavují tvář, aby vzájemně sdíleli nekonečné množství významů.<sup>195</sup> Přítomnost diváka může průběh fyzického tréninku změnit. Toho si je například vědom pedagog a režisér, absolvent stáže u Grotowského, Tomáš Wortner, jenž souhlasí s předvedením fyzického tréninku před publikem (dokonce i v rámci kompletního programu večera)<sup>196</sup>, čímž jej přibližuje více k performanci.

### **D'EPOG – *Sakurambo***

Třetí část monodramatického triptychu DIY v podání experimentálního divadla D'EPOG je klasické činoherní monodrama volně inspirováno životem, dílem a heroickou smrtí držitele Nobelovy ceny za literaturu Yukio Mishimy. Fraška ze starého Japonska o třech dějstvích.

Byť činoherní představení, vybrala jsem tento „kus“, který jsem viděla a „zažila“ v roce 2016 v brněnské kavárně Praha, protože zde režisérka Repašská odkazuje k divadlu *nó*, idea představení konotuje s japonskými performativními vlivy a odkazy (např. čajový obřad) a překračováním hranic. „Scéna, jež v několika počátečních gestech evokuje tanec *butó*, se záhy přelije do stylizovaného zatínání svalů,<sup>197</sup>“ glosuje Etlíková.

---

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> Ibid, s. 116.

<sup>196</sup> Z Orální historie mezi Wortnerem a Vatulíkovou v rámci Wortnerova workshopu „*Herec-tenečník-performer*“ (Brno, BuranTeater 2017).

<sup>197</sup> **ETLÍKOVÁ, Barbora. Sakurambo (D'epog): Prvotní předpoklad úspěšného seppuku.**

Mělo by to být celé v japonštině, konstatuje hlavní a jediný protagonista – herec – performer, Radim Brychta.

V procesu divadla rituálu režisérka na začátku vyzvala diváky, aby se všichni chytli za ruce a dali tak vzniknout atmosféře sounáležitosti, společné energie. Maximálně patnácti diváků sedělo v kruhové aréně, hercův monologický činoherně-fyzický projev, excelentní opus magnum, se odehrává v díře, „pasti“, připomínající malý bazén.

Režisérka touto inscenací potvrdila svou příslušnost k antropologickému divadlu (jako žákyně Eugenia Barby), transkulturní nadhled a vydařenou práci s energiemi.

## 2.10 Závěr kapitoly

The Living Theater, Gerzy Growotski, Eugenio Barba patří mezi fenomény, které můžeme považovat za důležité spouštěcí body druhé divadelní reformy. Počátkem 60. let kolektivní improvizace definitivně zvítězily nad textem. Ten je chápán jako druhotný projev. Oproštění se od klasického scénáře způsobilo rozvolnění, které vyústilo v něco, co se později, začátkem 80. let, začalo definovat jako *performance art*.

Domnívám se, že *performance art* by primárně mohla těžit z důrazu a důslednosti, které Barba a Grotowski kladli na fyzická cvičení (inspirovanými Stanislavským, dále pak rozvíjenými Barbou, Grotowským, a v současné době také v česko-slovenském prostředí Repašskou či Dočolomanským), ale také z tradic transkulturního bohatství a rituálů (jak je vnímal Artaud).

Fyzické cvičení s důrazem na (tělesné) gesto umožňuje umělci dostat se do mezní situace, „posunout se dál“. Zatímco mysl je chápána jako vtělená, tělo se naopak stává „oduševnělým“.

Když se umělci podaří dosáhnout stavu vtělené mysli, dostane se, dle slov Fischer-Lichte, do „stavu milosti“. *Performance art* se zároveň, podobně jako reformované nebo například primitivní divadlo Afriky či tradiční divadlo Japonska, odkazuje k rituálu sahajícího až k paleolitické kultuře, ve které neexistovalo psané slovo. Společný základ performativních žánrů se tak vyvíjel na linii činů/konání; nikoli na způsobu myšlení (řeči/slova).

### 3 OBROZENÍ TANCE: „KRÁSA LADNOSTI A ŽIVOST POHYBU“

Z hlediska svého historického vývoje sleduje tanec podobnou vývojovou trajektorii jako divadelní umění. V mnoha ohledech se s ním také prostřednictvím svých protagonistů prolíná a vychází z podobných inspiračních zdrojů. Podobně jako u divadla, i v rámci tanečního umění sehrála důležitou roli tradice klasického (tanečního) divadla (dramatická) umění Asie. Pro ruského avantgardního režiséra Mejercholda se například zdrojem inspirace stala Pekingská opera 198. Svým citem pro pohyb jej přiměla rozpohybovat vlastní inscenace až do grotesky a vytvořit také vlastní koncepci biomechaniky.<sup>199</sup>

Mejerchold v ní de facto předznamenal to, co později akcentoval ve svém pojetí fyzického cvičení již zmiňovaný Tadashi Suzuki. Oba dva ve vztahu k orientálnímu divadlu věřili, že jedině dokonalá znalost mechaniky vlastního těla, zejména ve smyslu jeho těžiště, rovnováhy a síly, může pomoci vytvořit jedinečnou výrazovou formu.<sup>200</sup> Dalším obrovským objevem pro evropské divadelní reformy a později také pro performance art se staly rituální tance. Jejich spirituální, či dokonce extatický obsah byl v Evropě už dlouho zapomenut. Změnu přinesl již zmiňovaný Antonin Artaud – svým osobitým uhranutím rituálními tanci z Bali, od kterého tento zájem pokračuje přes Grotowského až k současné taneční scéně.

Reforma, která se potom udála na počátku 20. století v oblasti tance, tak umožnila tělu znovu objevit vztah k sexualitě, rituálu, extatičnosti, šílenství i svobodě. Učinila tělo v rámci performativních disciplín obecně opět viditelným a transparentním.

Tanci, jako umělecké disciplíně, můžeme rozumět jako snaze vyjádřit hnutí duše pomocí rytmických pohybů těla. Tyto pohyby organizuje a stylizuje, tím, že vědomě střídá jejich vztahy, činí je uměleckými.“<sup>201</sup> Např. studium baletu obnáší

---

<sup>198</sup> Pekingská opera je syntézou herectví, zpěvu, dialogů, pantomimy, tance, akrobacie a bojového umění. Všechny tyto prvky musí být v naprosté harmonii. Důležitou roli zde hrají také vysoká stylizace, konvence a znakový systém.

<sup>199</sup> Mejercholdova biomechanika je herecká metoda a soubor cvičení. Odhlíží od psychologické metody Stanislavského ve prospěch fyzičnosti těla. Rigidním tréninkem měla herce naučit ovládnout své tělo a jeho mechanismy.

<sup>200</sup> ŠPANĚLOVÁ, Magda. (Mejercholdova) Biomechanika. Dějiny a současnost [online], [cit.16.3.2017].

Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2013/2/mejercholdova-biomechanika/>.

<sup>201</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. S. 26.



osvojení si akrobatických prvků (automatizace), úkolem tanečního mistra je jejich přizpůsobení hudbě různého stylu. Dochází tedy k syntéze, propojení – taneční umění s sebou nese splynutí rytmizovaného zvuku a pohybu.<sup>202</sup>

Rychlost nebo pomalost pohybů tónových anebo tělesných nabývají na výrazu teprve tehdy, jestliže představují stav vnitřního soustředění nebo vzrušení plynoucího z pohyblivých duševních obrazů. Tanečník se tak napojuje svým tělem na (zemské) energie a pohybem opisuje duševní pohnutí (nohy značí uzemnění, „hrubé“ napojení se na kořeny, přičemž ruce v dramaticky „jemném“ gestu mají směřovat k nebesům).

„Například pomalá chůze nebo lehký poklus mohou působit esteticky teprve tehdy, když tanečníkův postoj naznačuje diváku souvislost mezi pohyby, které vidí, a duševním soustředěním, které vyvolávalo.“<sup>203</sup>

### 3.4 Labanova reforma a teorie gesta

Za zakladatele moderní taneční teorie můžeme považovat Rudolfa Labana.<sup>204</sup> Kromě toho, že vytvořil základy choreografického zápisu – „partitury“ – zvané jako labanotation, patřil mezi první teoretiky, kteří se věnovali neverbální komunikaci.<sup>205</sup>

Laban chtěl polapit lidský pohyb do souřadnic filosofického systému. Z jeho rozborů se vyhranily dvě disciplíny: choreutika a eukinetika. Choreutika zkoumala vztahy těla k okolnímu prosotru a eukinetika formulovala všechny možné typy a směry lidského pohybu, a také jejich energetickou a výrazovou kvalitu. Nejaktuálnější labanovský pojem je pojem „pnutí“. Znamenalo pro něj „sotva postřehnutelné pevné napnutí nebo naopak uvolnění určitých svalových partií. [...] Bezpočet pohybových forem dle Labana vypovídal o bezpočtu stupňů vnitřního napětí, na něž je gestikulace a mimika navázána.“<sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> Podobně jako v písni splývají slovo a hudba.

<sup>203</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. S. 26.

<sup>204</sup> Však přece je jeho teorie podle autorů choreografie utopická: „Rudolf Laban si dával absolutní, a tím i poněkud utopické poznávací cíle. A přece jako by mu cosi unikalo; nepochopil, že tanec je oř, jehož vlastnosti musíme důkladně poznat, ale na němž se pak jezdí bez sedla,“ glosují tvůrci Čítanky choreografie (Petišková 2005, s. 44).

<sup>205</sup> „Vědecký“, exaktní přístup k pohybu můžeme vysledovat od zmíněného Françoise Delsarta, přes Emila Jaques-Dalcroze, Oscara Schlemmera MECHANICKÝ BALET? až k Merce Cunninghamovi, Williamu Forsythovi (který se k Labanovi vše hlásí) či Anně Terese de Keersmaecker.“ Mezi významnými žáky Labana patřila např. Mary Wigman, Hanyu Holm či Kurt Jooss.

<sup>206</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. S. 44.

Na samotný pojem pnutí je potom navázána i analytická část lidského myšlení. Laban věřil, že mezi rozumovou složkou člověka a jeho fyzičností existuje přímá souvislost. Dokládá to například tím, jak se pojmy vystihující základní protipóly tělesného napětí: „vypíná“ a „propíná“, „nahrbí“ a „stlačí“ odráží v přenesených výrazech mluvené řeči pro označení pocitů.

Gesta, které bychom mohli považovat za základní stavební jednotku tance, potom Laban označoval za pnutí těla spojená s rozumovými a emotivními vzruchy.

### **Taneční gesto**

Taneční gesto vnímá Laban jako cestu mezi dvojím tělesným napětím. Ta s odpovídajícím pohybem a s ním spojenou emocí a rozumovým vzrušením zaniká. Zároveň s tímto ovšem tvoří nedělitelný jednolitý celek.<sup>207</sup> „Jakákoliv vzniklá emoce nebo probíhající rozumový úkon je tak nutně provázen tělesným pohybem, a naopak. Taneční gesto z nich vzniká v okamžiku, kdy dojde k jejich sjednocení a zaoblení do ladného celku. Labanův popis toho, jak dosáhnout tanečního gesta v knize *Svět tanečníků* (1920) bychom potom mohli vnímat jako vhodnou „instruktáž“ použitelnou v rámci fyzických tréninků.

„Při každém pohybu dochází v těle k bezpočtu dílčích pnutí, závisejících na anatomickém členění svalstva. Nejjednodušším způsobem postavu tanečníka popíšeme, když stanovíme polohu údů tak, aby směřovaly k těžišti těla. Tělo se tedy rozpíná do čtyř směrů, které všechny vystupují z těžiště. K hlavním směrům údů patří směry vedlejší, které udržují rovnováhu. Bez rovnováhy není možná propojenost pohybů, dochází k zastavení a ke strnulosti.“<sup>208</sup>

## **3.5 Appia: Tanečnickovo duchovní tělo**

Na Labanovi teorie navázal v rámci první taneční/divadelní reformy na počátku 20. století Švýcar Adolphe Appia. V rámci jeho koncepce dochází k přechodu od psychologie prožívání k obecně antropologickému pohybu v prostoru. Divadlo se u scénografa Apia

---

<sup>207</sup> Taneční gesto je možné provést i bez citového a rozumového akcentu – potom toto gesto nazýváme prázdným, mechanickým. To, že se gesto jeví jako prázdné, je často zapříčiněno spojením disharmonických, navzájem neprovázaných částí emoce a gesta. Tak je tomu podle Labana například v případě posedlosti po líbivé ladnosti pohybů, které působí jako něco umělého, neboť „(dejme tomu) při koketním úleku se mimika úleku neshoduje s pocitem a pochopením úleku, ale se samolibou myšlenkou. (Petišková 2005, s. 44)

<sup>208</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. S. 44-46.

mění v kolektivní akci, „při níž je vlastně divák už zbytečný a z herce se stává tanečník.“<sup>209</sup>

Appiova koncepce dramatu vycházela nejenom z reformy herce, ale také s důrazu na tělo a hudební složku performance. Hudba se stala pro divadelní reformátory vzorem umění, „neboť ji považovali za bezprostřední výraz vnitřního života, vyznačující se identitou obsahu a formy.“<sup>210</sup> Podstatu performance hudba vyjadřuje prostřednictvím pohybu, bez nutnosti slovní reprodukce. Appiův herec ve Wagnerově dramatu tak eliminuje svým zpěvem a tancem postavení slova, které podle něj lidi rozděluje.<sup>211</sup>

Slovo je přes svou reprezentativní funkci spojeno s hudbou skrze zvukovou stránku (kterou je také schopno bezprostředně vyjadřovat vnitřní život). „Současně ale slouží ke kolektivnímu dorozumívání prostřednictvím světa idejí. Ten sice umožňuje svobodu vyjádření, ale také záměnu pravdy za pravděpodobnost, náhodnost a libovolnost, které oslabují elementární dramatickosti těla a jeho pohybu.“<sup>212</sup> Hercem *živého umění* je proto tanečník.

Pro pochopení tohoto posunu od herce k tanečníkovi, cituje v Hyvnar v knize *Herec moderního divadla* příklad s Robinsonem. V jedné ze scén na pustém ostrově, kde se ocitne jako trosečník, demonstruje domorodci Pátkovi své představy pomocí gestikulace a spontánní mimiky zastupující slova. Už nevypráví, ale prožívá. Dokládá, že jeho „tělo je přeplněno životem, o jakém slova nemají potuchy.“

„Opakování určitých pohybů mělo vést k automatizovaným složkám, které se mohly v inscenaci kombinovat a skládat do celku. Tato automatizace je (podobně jako fyzických tréninků) současně cvičením vůle, která je pak už nepotřebná, protože k pohybu stačí jen iniciační záměrný impulz.“<sup>213</sup> Cvičení musí herec provádět po celý život, aby se stala návykem.

*Živé umění* se v Appiově pojetí mělo vymanit z napodobování a stát se sjednocujícím vzorem konečného překonání duality těla a duše. Tělo Appiova tanečníka mělo být duchovním tělem a jeho esteticky krásná akce neměla sloužit divadelním imitacím v příbězích ze života.“

---

<sup>209</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant, 2011. Disk. Velká řada. S. 78.

<sup>210</sup> Ibid.

<sup>211</sup> Hyvnar dle Appia, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant, 2011. Disk. Velká řada. S. 79

<sup>212</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním v divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant, 2011. Disk. Velká řada. S. 86

<sup>213</sup> Ibid. S. 84.

Appiova koncepce živého umění tak jevila nepopiratelné známky podobnosti s koncepty vtělené mysli (embodied mind). Od Appiova důrazu na paměť těla, nohou, rukou zase existuje jasná paralela k Labanově paměti svalů.

### **3.6 Emil Jaques-Dalcroze a základy výrazového tance**

Při zkoumání hudby, prostoru a těla jako základních prvků performativní události (ať už ve smyslu performance, tanečního nebo divadelního představení), nelze vedle Apia opomenout také roli hudebního skladatele Emila Jaquese-Dalcroze. Byl to právě on, kdo si uvědomil souvislosti rytmického cítění se svalovými reakcemi a svalovou pamětí. Tvrdil, že hudba není jen sluchovou, ale také hmatovou záležitostí.<sup>214</sup> Ovlivnil celou řadu umělců výrazového tance.

Ve své „jasnozřivé“ studii *Nevidomé děti a rytmus* popsal tzv. cvičení „naslepo“, která měla posílit a povzbudit hmatové, rytmické, ale také prostorové cítění žáků. Těmito cvičeními se nechala inspirovat řada avantgardních experimentálních divadel (60. – 80. léta 20. století). „Oblíbené „slepárny“ byly součástí cvičení a improvizací těchto skupin, v nichž se utvářelo z mnoha proudů to, co později bude nazýváno „fyzickým divadlem“ a v čem se hmatový vjem a dosud „nizký“ smysl – hmat dostal do středu pozornosti.“<sup>215</sup>

216

### **3.7 Lecoqovo hledání neutrálního postoje – inspirace pro fyzické tréninky**

Lecoqova cesta k tanci a divadlu vedla od jeho zájmu o terapii a sport, přes objevení antické tradice a komedie dell'arte až k založení školy pohybového divadla v roce 1956 v Paříži. „V jeho pojetí se divadlo stalo laboratoří pro studium pohybu v prostoru, kde se

---

<sup>214</sup> Dle PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. S. 25.

<sup>215</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. S. 25.

<sup>216</sup> „Slepárny dodnes vzbuzují zájem mladých tanečních a divadelních experimentátorů, kteří nově objevují sebe, prostor, rytmus, pohyb.“

žáci učili cvičit s vlastním tělem a tvořit v souvislosti s pohybem i různé scénografické konstrukce.“<sup>217</sup>

Úkolem školy i divadla bylo podle Lecoqa nalezení typických postav moderní doby a utváření vztahů k tradici. Komunikaci s divákem tak mohl herec navázat pouze pomocí velkých gest, jež se podle jeho názoru zcela vytratila z každodenního života. Zůstala jen ve sportu, kde se tělo ještě plně angažuje v tom, co dělá. Základem Lecoqovy pedagogiky byla analýza pohybů a improvizace, založené na důkladném pozorování a vypěstované imaginaci. „Během cvičení si měl žák uvědomovat, že jeho gesta, pohledy a pohyby vytvářejí různá prostředí.“<sup>218</sup>

Žák se učil analyzovat pohyb (např. atleta nebo rybáře), aby v jejich napodobení dosáhl maximální ekonomie výrazu při minimálním úsilí. Šlo o zachycení esence výrazu, o jeho črtu jako u symbolistů. Jedním z jeho cvičení, které se stalo inspirujícím i pro praktický výstup mé disertační práce, bylo *slow motion*. Jeho prostřednictvím reprodukoval (např. pohyb diskaře) ve zpomaleném tempu, „aby mohlo dojít k destilaci výrazového oblouku jednání a byly nalezeny základní pozice (jednotky), které tvoří jazyk těla.“<sup>219</sup> Shrnutí „ekonomie pohybu“ jeho pozorováním mělo sloužit také k nalezení neutrálních pohybů.

„Žák musel např. zvednout sklenici a napít se bez všech individuálních návyků, izolovaně, jako by ji zvedal bez motivace a účelů (které tvoří až nadstavbu těchto neutrálních pohybů). Cílem tohoto cvičení má být vymazání špatných vzorců chování, minimalizace pohybu, šetření energií, touha vyvolat zvědavost (jako v dialogickém jednání<sup>220</sup>).

Performer musí být disponován tak, aby provedl pohyb bez zapojení vůle, napětí a zaměření. Takový stav má podle Lecoqa organickou povahu: „je to klid kočky, meditace,

---

<sup>217</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant, 2011. Disk. Velká řada. S. 125.

<sup>218</sup> Ibid.

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> Dialogické jednání (jednání s vnitřním partnerem) je metoda paradivadelní pedagogická metoda založena profesorem Ivanem Vyskočilem v 90. letech minulého století. Je založeno na principu samomluvy, již se např. zabýváme, když jsme o samotě, kdy dochází k dialogu mezi dvěma i více vnitřními partnery. Tato metoda předvýrazového, předznakového cvičení je postavena na hře, jež má vést k humánnímu přístupu a empatii, která má převažovat nad manipulací.

stromu a přírody vůbec. Umožňuje, aby impulz k vnějšmu pohybu nebyl blokován tělesnou i racionální překážkou (skrytou myšlenkou nebo intencí).“<sup>221</sup>

Tento stav je současně uvolněním a plnou dialogickou otevřeností k výrazovému projevu. Ten se tak stává přítomným a významným.

Improvizace tak začínaly a končily tichem, z něhož Lecoq nechával pohyb i slovo zrodit. A po jejich konci nechal žáky pocítit, že už není co říct. Často přitom opakoval: „Mlč, hrej a divadlo přijde.“<sup>222</sup>

### 3.4.1 Lecoqova neviditelná maska – inspirace pro fyzické tréninky

K dosažení výchozí neutrality používal Lecoq neutrální masku<sup>223</sup>, která performeru obnažovala a současně mu dávala svobodu, „při níž cítil ostře každý svůj pohyb“<sup>224</sup>. Odkrývala mu prostor *ma*, jeho rytmus i „skrytou dynamiku emocí“<sup>225</sup>.

Když s těmito maskami žáci cvičili nejrůznější etudy (např. chůze po pláži, vstup do lesa), vznikala tak při kontaktu s různým prostorem různá energie a rytmus, pracovalo se s různými částmi těla. Dle Lecoqa už nejprostší činnosti jako stání, sezení nebo chůze přitom vyžadovaly od žáka sebereflexi a zbavování se chyb. Když např. žák při chůzi „příliš vyskočí“, táže ihned po příčinách, v čemž je patrná takřka buddhistická disciplína. Jednání musí být vždy jako by bylo poprvé prováděné.

Při jednom cvičení neutrality s maskou byl žák vybídnut, aby vnímal své tělo i s prostorem v celku (už jeho vypjatá prsa by vnesla do postoje dramatičnost). Maska měla anulovat jakýkoliv intencionální postoj. Můžeme konstatovat s Lecoqem: „když se dívá mim na moře, stává se mořem.“<sup>226</sup> V tomto stáváním se je maska rituální, žáci se k ní chovají s úctou – zvláště při rozhodujícím okamžiku nasazování. Jako by nechali jednat za sebe masku (maska mlčí, jako příroda, a pokud chtěl žák něco říct, musel by si ji

---

<sup>221</sup>HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant, 2011. Disk. Velká řada. S. 126.

Hyvnar dle Lecoq 2011, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant, 2011. Disk. Velká řada. S. 126.

<sup>223</sup> Kterou zavedl Copeau a po něm Dullin a Decroux. Je to maska bez zvláštního a typického výrazu postavy, která se nesměje ani nepláče, není smutná ani veselá, a která se opírá o ticho nebo o stav ticha. Její tvar musí být prostý, pravidelný a bez dramatičnosti.

<sup>224</sup>HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant, 2011. Disk. Velká řada. S. 127.

<sup>225</sup> Ibid.

<sup>226</sup> Hyvnar dle Lecoq 2011, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant, 2011. Disk. Velká řada. S. 126.

sundat). „Maska probouzí tělo. Je probuzením paměti duchovního těla a jeho univerzálních gest. Na druhé straně performerovi ukazovala, kolik zbytečných stereotypních pohybů prováděl bez uvědomění. Díky ní se vyladil jako hudební nástroj a stal se rezonanční deskou nejsubtilnějších podnětů.“<sup>227</sup>

Maska tak umožňuje zachytit jemné vibrace (schválně neříkám informace), činí nás vnímavějšími. Pomocí ní je možné vytvořit si vlastní vnitřní ochranné vejce, prostor *ma*, kam se můžeme schovat, usebrat, neutralizovat a odkud můžeme svobodně vycházet ven.

### 3.8 Objevení těla

Skutečným umělcem je podle Appii ten, kdo se nestydí za vlastní tělo a miluje ho ve všech jiných tělech. „V každém pohybu cizího těla cítí pohyby svého těla čili jednotu a univerzální lidství. Nikoli skrze psané, mluvené, malované nebo plastické symboly, ale utajovanou symbolikou oživlého a svobodou dýchajícího těla. „Co civilizace zničila nebo ukryla, to se jako život těla v jeho organické ideálnosti musí znovu objevit.“<sup>228</sup>

Touto kolektivní sebeafirmací, která měla překonat odcizení, se už překračují hranice divadla i tance směrem k performanci. Herec (tanečník) v ní přestává být hercem a stává se aktérem, který nehraje, ale pouze jedná prostřednictvím svého těla.

#### „Tělesnost“

„I přes úsilí spoutat výrazový potenciál těla pravidly logiky, gramatiky či rétoriky, aura tělesné přítomnosti nadále zůstává tím bodem divadla, při kterém vždy dochází k vytrácení (fading) všech významů ve prospěch rozumově neodůvodnitelné fascinace, herecké přítomnosti, charismatu anebo vyzařování.“<sup>229</sup> Podle Lehmana se v divadle přenáší význam, který nenachází slova. Nedochází k pojmenování, „proto se vnímání znaků posouvá vždy tehdy, když v postdramatickém divadle dochází k extrémní, bezprostřední a často odstrašující tělesnosti. Tělo se stává středobodem. [...] Nepřináší však smysl, ale svou fyzickost a gestikulaci. Ústřední divadelní znak, tělo herce, odmítá službu označujícího. Postdramatické divadlo se všeobecně jeví jako divadlo tělesnosti,

---

<sup>227</sup> Ibid, s. 128.

<sup>228</sup> Ibid, s. 87.

<sup>229</sup> Ibid, s. 107.

prezentované intenzitou, gestickým potenciálem, přítomností *aury* a vnitřním i navenek zprostředkovaným napětím<sup>230</sup>.<sup>231</sup>

Podle Lehmana právě tím, že rozhodující se stává tělesná přítomnost a tělesné vyzařování, tělo se ve svojí znakovosti stává mnohoznačným (až nerozluštitelně) záhadným.<sup>232 233</sup>

### **Pohyb**

Pohyb je neutrální a společný termín pro označení hercovy činnosti a jeho tréninku („hodiny pohybu“). Analýza pohybu jako základního projevu těla je zároveň klíčová pro všeobecnou analýzu performativního umění. Lze ji však přesvědčivě uskutečnit, pouze když jde ruku v ruce s úvahou o vnitřní sféře subjektu v pohybu. „Ať už se tato sféra nazývá emocí, obrazem, duchovností anebo vnitřním životem, zavazuje nás k ustavičným přechodům od pohybu k emoci a naopak.“<sup>234</sup> Spojení mezi pohybem a emocí se většinou považuje za evidentní. „Každá sekvence pohybu, každý nejmenší přenos vázy, každé gesto nějaké končetiny těla odhaluje určitou stránku našeho vnitřního života.“<sup>235</sup>

## **3.9 Současný tanec: od gesta k energii těla**

Současná taneční scéna má nesčetné množství podob a ze všech dosud zmiňovaných oblastí je nejbližší k performance art. Přibližuje se k ní nejenom z hlediska svého důrazu na spontaneitu, práci s náhodou, ale také prostřednictvím svobodného vnímání těla v jeho časoprostorové dimenzi. Ať už cesta k současnému tanci vede přes výrazový tanec<sup>236</sup>,

---

<sup>230</sup> *Body art* je jedním z prostředků akčního umění. Podle Lehmana jde o přítomnost *deviantního těla*, které se chorobou, postižením či znetvořením odchyluje od normy a vyvolává „nemorální“ fascinaci, stísněnost anebo strach. Všeobecně potlačené a vyloučené možnosti bytí se uplatňují v značně fyzických formách postdramatického divadla.

<sup>231</sup> Dle LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. S. 108.

<sup>232</sup> Ibid.

<sup>233</sup> Postdramatické divadlo tak stále znovu překračuje hranici bolesti, aby zrušilo vyloučení těla z oblasti řeči a znovu tak vneslo bolestivou a vášnivou tělesnost, co Julia Kristeva nazvala sémiotickostí ve znakovém procesu.

<sup>234</sup> PAVIS, Patrice a Daniela JOBERTOVÁ. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003, S. 310

<sup>235</sup> Pavis dle Laban. PAVIS, Patrice a Daniela JOBERTOVÁ. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. S. 310

<sup>236</sup> Výrazový tanec je jako pojem více spjat s Evropou a občas se zaměřuje s moderním. Klade důraz na prožitek tanečníka, na jeho příběh – poselství. Významnou představitelkou byla Mary Wigmanová.



taneční avantgardu<sup>237</sup> anebo postmoderní přístupy<sup>238</sup>, ústřední roli přitom vždy sehrává tělo a jak se zdá, skryté a neznámé energie, které se z něho uvolňují.

Současný tanec se tak stal „nástrojem opětovného osvobození – a následného oslavení, posvěcení – těla. Přičemž součástí tohoto dlouhodobého procesu byla ustavičná reflexe těla ve smyslu jeho pozorování, kontemplanace těla, meditace o těle, analýzy těla a experimentů s tělem.

Tělo se v rámci současného tance exponuje jako osobní poselství a zároveň jako svůj největší cizinec. „Vlastně“ je *terra incognita*, ať už hledáme míru snesitelnosti v rituální krutosti, anebo z těla vyháníme na povrch (kůže) hrozné a cizí: impulsivním gestikulováním, zmatkem a chvatem, hysterickým mykáním (mluvením v plurálu), autistickým rozpadem podoby, ztrátou rovnováhy, nárazem a deformací. Vždyť „Moderní tanec si vytvořil z přepjatosti a hysteričnosti tělesný výraz, který dokáže artikulovat extrémní duševní stavy. V postmoderním tanci ustupuje mechanika a zároveň se stupňuje fragmentarizace tanečního slovníku. Na těle se méně projevuje tradovaná kvalita semiózy, jednota tancujícího „já“, větším potenciálem možných gestických variací vyčleněného tělesného aparátu.“<sup>239</sup>

Současný tanec zároveň čerpal z propojování technik ve vzájemné inspiraci videoartem a místně-specifickým uměním. Čerpal z abstrakce, minimalismu, konceptualismu, body artu. Byl poznamenán psychoanalytickým přístupem a archetypálním myšlením.“<sup>240</sup>

S oblastí performance art jej spojuje také jeho společenské nedocenení. Enormní výkony a stále projevuje výraznou dynamiku, není dosud společností oceňováno stejně vysoce jako literatura, hudba či výtvarná umění. Jako by společnost od tanečníků neočekávala závažná stanoviska ke světu. Zdá se, že evropská kulturní tradice má problém s přijetím umělecké disciplíny, která svůj příběh, vizualitu a integritu staví zcela

---

<sup>237</sup> Taneční avantgarda se podle Bruzlové velmi dobře demonstruje na postupech Merce Cunninghama, „který se rozhodl, že povede tanečníky s hudbou, proti ní, nebo ji bude zcela ignorovat. V tandemu s Johnem Cagem experimentovali s nahodilostí a nebrali ohled na diváka jako partnera – prvky performance/happeningu).“

<sup>238</sup> Postrádá linearitu, psychologizaci, zapojuje se chůze a běh a jako témata se bere běžné každodenní činnosti, tedy „zcivilněnost“ tance. A ještě to oblíbené plazení se po zemi (prvek temného tance butó) a padání (prvek performance Klives / Kline).

<sup>239</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. S. 246.

<sup>240</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. S. 13.

na práci s tělem. Někteří choreografové tuto neviditelnost tance vnímají z hlediska jeho tělesné virtuozity na úkor jeho výrazu. V dějinách tance tak bylo až příliš mnoho pozornosti věnováno mechanice těla a automatizaci jeho pohybů<sup>241</sup> a navíc se tak dělo na úkor vnímání hudby samotné.

Jestliže tanečníci pouze – a nadarmo – přesně odměřují hudební věty svými kroky, „jejich tanec nebude vyjadřovat samu hudbu, nýbrž pouze její vnější formy, zbavené vnitřního impulzu a životnosti.“ Vyvolávalo by to celé dojem směšné akrobacie, těžkopádného strnulého konstruktu, kdyby to zůstalo pouze u vnější formy, „zbavené vnitřního impulzu a životnosti. Rychlost nebo pomalost pohybů tónových nebo tělesných nabývají na výrazu teprve tehdy, jestliže představují stav vnitřního soustředění nebo vzrušení plynoucího z pohyblivých duševních obrazů. „Pomalá chůze nebo lehký poklus mohou působiti esteticky teprve tehdy, když tanečníkův postoj naznačuje diváku souvislost mezi pohyby, které vidí, a duševním soustředěním, které vyvolalo.“<sup>242</sup>

### **Tělo jako výraz**

Současný tanec tak musí docílit toho, aby se při něm tělo stalo slovem. Jak tvrdí Nina Vangeli, „mnozí choreografové 20. století se nechtějí smířit s pouhou rolí estétů, ba ani s pouhou osobní, soukromou, byť upřímnou a pravdu vyznávající taneční zповědí. Chtějí se vyjadřovat ke stavu světa.“<sup>243</sup> Vangeli dává za příklad společenské angažovanosti mezníkovou choreografii Kurta Joosse, *Zelený stůl* z roku 1932. „Šlo o taneční divadlo s protiválečným námětem, v jehož nejzdařilejší scéně vidíme politiky v groteskních maskách, rozhodující v karikaturním tanci u zeleného stolu o osudech světa. Scéna svou poetikou připomene Mejercholdův styl.“<sup>244</sup>

Důležitou disciplínou řeči těla je kontaktní tanec (případně taneční improvizace). „Zdá se, že taneční prostředí, které je plné vzájemného tělesného doteku a vzájemné intimní znalosti těl a jejich reakcí, je mnohem otevřenější, tolerantnější, svobodomyslnější a demokratičtější než společenská prostředí jiná.“

Tělesným dotykem se tu ruší jiné běžné bariéry, zde už není šokem mnohé, co je dosud šokem ve vnějším světě. Tělesný hmatový dialog, v němž tanečník odpovídá v tělesném

---

<sup>241</sup> Ibit

<sup>242</sup> Ibid., s. 27.

<sup>243</sup> Hyvňar dle Appia, HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant, 2011. Disk. Velká řada. S. 79.

<sup>244</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. S. 23.

kontaktu – objetí, souhře, kontrastu či zápase na podněty těla jiného tanečníka. Kontaktní tanec je široce vzato jednou z experimentálních cest, již se zkoumají možnosti „řeči těla“.<sup>245</sup> Teoretička Nina Vangeli vidí základní předpoklady zrodu současného tance ve třech svých konceptech: zrození z pádu, ošklivost sólisty a nahota a zrození z potu.

### 3.10 Předpoklady současného tance

#### 3.7.1 Předpoklady současného tance: Zrození z pádu

„Tanec je základním experimentem s gravitací od doby, co lidská bytost stanula na dvou nohou. Oním pradávným odvážným vztyčením získal člověk kromě známých a neocenitelných výhod také onu vratkou – překerní či riskantní rovnováhu, jak ji nazývali Eugenio Barba a Nicola Savarese ve svém *Slovníku divadelní antropologie* „Skryté umění herce“. Riskantní rovnováha patří k základním prostředkům dramatického výrazu tance a scénického pohybu obecně. Tanec „dráždí“ gravitaci, aby se projevila, jako děti dráždí „babu“ nebo padají při „kolo kolo mlýnský“. Vangeli se táže, jestli tak náhodou, navzdory sofistikovaným tanečním technikám, nejsme zpět v pravěké jeskyni „psychické/taneční regrese“? Tvůrci však svá díla sdělují „pravdivě“, tedy nutně tragické poznatky o duši moderního člověka.<sup>246</sup>

Pád se tak stává jedním ze základních poznatků a výrazů zároveň. „Tanečníci se pohybují při zemi (tzv. Floorwork) tak často, že případný obraz smrti pádem už není událostí [...]. Pád, který byl zpočátku v moderním tanci inovací, šokem se postupně stal běžnou mincí. Neobejde se bez něho téměř žádná současná choreografie. V častých scénách bitek a zápasů se z pádů staly nevyhnutelné pointy. Nina Vangeli uvádí jako ikonický příklad pádu scénu z *Café Muller* Piny Bausch, Poprvé tu byl význačně zaregistrován model ženy, vzaté lhostejně do náručí a poté – stejně lhostejně a jak se domýšlíme i bolestivě – pohozené na zem. Motiv pádu byl ofyd té doby nesčetněkrát napodobován až se dokonce „gramatikalizoval“ jako taneční krok („pas“) a dnes představuje základní součásti fyzických tréninků. Například Repašská pád používá jako jednu z forem výcviku „grounding“.

„Pád se tak v moderním tanci stal jevem natolik příznačným i frekventovaným, že toho času vytváří snad přímo kulturní epochu – epochu pádů. Všechny ty tisíce let vývoje

---

<sup>245</sup> Dle Ibid, s. 19.

<sup>246</sup> Dle Ibid, s. 16.

tance před 20. stoletím se odehrály „na nohou“, s osou těla více méně kolmou k povrchu země, včetně afrických a orientálních tanců. Ovšem současní tanečníci stále padají a válejí se se napříč všemi úrovněmi scénického tance od apollinského neoklasika Jiřího Kyliána přes radikálního baletního antiestéta Williama Forsytha, asketikou a nahou avantgardu takové Meg Stuart, a dále přes fyzické divadlo v provedení DV8.

### **3.7.2 Předpoklady současného tance: ošklivost sólisty a nahota**

„Tanec se vždy odehrává někde na přímce mezi magií harmonie pohybů tančících a magií individuálního expresivního aktu. Individuální výpovědi žen-tanečnic na začátku 20. století byly manifestem nové estetiky. Příkladem je Mary Wigman, jejíž „Tanec čarodějnice“ „bylo jakýmsi Janem Křtitelem tohoto nového, antinarcisistního, rozcuchaného tanečního projevu.“ Část, kdy umělec tančí sólo, je tak od počátku spojena s výrazem magického.

Je to výraz odkazující k magii kněze, obřadníka pradávného rituálu. Podvědomě tak vnímáme sólo tanec jako sdělení tajemného. Zatímco v minulosti bylo toto tajemno spojeno s božským, dnes tenduje k osobnímu.<sup>247</sup>

Mary Wigman je v historii také jednou z prvních tanečnic, která odhodila snahu být krásnou. Naopak nasadila si ošklivou děsivou masku. Její pohyby se tak staly více zaklínáním než tancem.

Jedním z dalších spojujících prvků tance a performance art je jejich přístup k nahotě. U současného tance se nahota vyvíjela postupně. Od vyzutí, přes uvolňování a zprůsvitňování šatů až po úplné odhalení těla. Ovšem nahota na jevišti – podle choreografa Jara Viňarského není věcí fyzického vjemu, mnohem více usiluje o to stát se spirituální záležitostí. S objevem nahého těla bezesporu souvisí také objevení dechu. Samo tělo – živé a dýchající se tak stává tancem.

Prostřednictvím odhalení nahého těla, také došlo ke zviditelnění jeho dříve cenzurovaných partií. Po nahém těle jako celku došlo také ke zviditelnění ňader a spodních partií.

V průběhu první poloviny 20. století byly na taneční scéně viditelné převážně ruce a nohy – staré dědictví po dvorské moderní estetice, „elegantně protáhlé a takové, na nichž nebyla na první pohled nápadná jejich souvislost s nižšími, živočišnými tělesnými

---

<sup>247</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. S. 17.

funkcemi, sexuálními a metabolickými<sup>248</sup>.<sup>249</sup> Moderní tanec bere postupně všechny tyto „nižší partie“ na vědomí, integruje je do své estetiky a nachází v nich novou krásu.

Současně s tím se tanec stává i pomyslným motorem sociální reformy těla ve smyslu odbourání jeho uniformity. Performativita současného tance tak spočívá nejenom v objevení nové krásy ale také druh pravdy o těle. „Tanečník přijímá ke konci dvacátého století stále více své tělo takové, jaké je, v jeho nelíčené a úplné lidskosti. Přístup na současnou taneční scénu mají revolučně lidé různé výšky a tělesné stavby. Tanec se tak dostává do dosud nevídaného bodu. Objevují se v něm lidé hezci i nehezci, různorodého věku i tělesné váhy. Zapojením tělesně a mentálně postižených se zároveň nově přehodnocují mantinely normálního.

### 3.7.3 Předpoklady současného tance: pot

„Poté, co tanečník přijal svůj dech a všechny své elegantní i neelegantní tělesné partie, přestal se stydět za svůj pot.“ Propocení promočení tanečníci doslova ukazují důkazy/následky svojí práce, exhibují. „Na menších scénách, na nichž se současný tanec často vyvíjí, v intimní blízkosti diváků, ostatně není možné pot a námahu skrýt.“ Vangeli uvádí příklad kanadské skupiny Holy Body Tatoo, která „ve strohých symetrických kompozicích, převážně na zemi a za ohlušující hudby se oddává vysilujícím „cvičebním“ pohybovým kombinacím v šíleném tempu, jako by se tanečníci chtěli upohybovat k smrti.“ Tím že připomíná drsný fyzický výcvik, se stává exorcistickým rituálem, formou sakrálního obětování vlastního potu.<sup>250</sup>

## 3.11 Taneční divadlo (od tanečního divadla k performanci)

„Významnou podobu postdramatického divadla představuje přetrvávající konjunktura tanečního divadla, jehož nosnými prvky jsou rytmus, hudba a (erotická) tělesnost, zároveň je však prosáknuté sémantikou mluveného divadla. „Jestliže se v moderním tanci upustilo od narativní složky tance, v postmoderním tanci i od psychologické stránky fenomenologie.“ Když činoherní divadlo bývalo vždy místem dramatického vytváření smyslu ve větší míře jako tanec, „taneční divadlo odkrývá

---

<sup>248</sup> Pomyslení na vystavené pohlaví bylo vytěsněno, „živočišnější“, bujaré tvary těla, zejména ty „od pasu dolů“, patří naopak odjakživa do okruhu „lidové“, groteskní estetiky.

<sup>249</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. S. 20.

<sup>250</sup> Ibid, s. 21.

zasypané stopy tělesnosti. Stupňuje, posouvá či objevuje pohybové impulzy a gesta, čím připomíná latentní, zapomenuté, nevyužité možnosti řeči těla.“<sup>251</sup> Podle Lehmana je někdy je pohybové divadlo tak blízko tanci, že se potom neumíme rozhodnout, jak máme nastavit své vnímání.

„Tím, že se postdramatické divadlo přiklání od intelektuální mentální struktury k expozici intenzivní tělesnosti, *tělo se absolutizuje*. Paradoxním výsledkem často je, že zahrnuje všechny ostatní diskurzy. Probíhá tady zajímavý proces: tím že tělo neukazuje nic jiného, jen sebe, dochází k odklonu od označujícího těla a příklonu k tělu gest zbavených smyslu (tanec, rytmus, půvab, síla, kinetické bohatství) jako nejsilnějšímu myslitelnému nabití těla významovostí týkající se celého společenského bytí. Tělo se stává jediným tématem. Podle Lehmana odted' musí zjevně všechna sociální témata nejdřív projít skrze ucho jehly, musí přijmout tělesnou formu<sup>252</sup>.

### 3.8.1 Pina Bausch

Pina Bausch (1940–2009) byla jedinečná ve své metodě propojující herectví a uměleckou performanci. Posunula, narušila nejen konvence klasického baletu, ale také překonala formální principy moderního tance.

Její „pieces“ jsou mnohvrstevnaté, připomínající koláže, odrážejí základní témata existence. Bausch řeší ve svých performancích vztahy mezi mužem a ženou v nových variacích. V jejích choreografiích – režiiích je tělo uložštěm paměti a jeho pohyby jsou vyjádřením zažitě zkušenosti. Obě jsou začátkem a smyslem. Pina Bausch věřila tomu, že nejbliže k sobě jsme s našimi těly, každá osoba se neustále vyjadřuje bytím.

Její první práce byly založeny na individuálních momentech a výtvarných sekvencích pohybu, ale práce se skupinou, která se neskládala pouze z tanečníků, vyžadovala jiný přístup. Její metodou je výtvarný přístup. Konfrontace tanečního a netanečního, dávala jim otázky a úkoly, přičemž výsledkem měl být sběr materiálu. Z toho extrahovala části, pozměnila je a sbírala, většinu zničila, potom znovu zkoumala každý detail – v jiném kontextu. Nikdy nevysvětlovala svá rozhodnutí a skládala svá představení jako puzzle,

---

<sup>251</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Světové divadlo. S. 108.

<sup>252</sup> „Láska se prezentuje jako sexuální přítomnost, smrt jako aids, krása jako dokonalost těla. Vztah k tělu se stává fascinací, fitnessem a zdravím DOKONALOST „FYZ. DIVADLENÍKŮ S DISCIPLÍNOU“, případně – podle úhlu pohledu fascinujícím anebo příšerným. (BODY ART). „Tělo se stává alfou a omegou – přirozeně i nebezpečně. (Lehmann, 2011, s. 108)

což vyžadovalo hodně trpělivosti a oboustranné důvěry. Otázka, jestli je něco správně, nebo ne, se stávala nadbytečnou.

Pina Bausch také ráda pracovala s přírodními materiály, jako je země, půda, voda, listy, tráva, kameny. Vytvářela vůně a zvuky – další rozměr divadelnosti – smyslový zážitek pro diváka, který je zároveň matoucí ve své cizosti. Svůj ansámbl neustále trápila novými podněty. Jedním z rysů její práce byla také snaha podávat svědivou kritiku společenských mravů skrze ironické vylíčení pohybových návyků, klišé a tělesných tiků.<sup>253</sup> Snažila se tedy se zaběhnutými sociálními i tělesnými vzorci a konstrukty pracovat jako s materiálem. „Problém bílého člověka s tělem byl u ní postižen z mnoha tristních i zábavných úhlů jako leitmotiv jejího choreografického díla, v němž tanečnicům šaty nikdy nepadnou a tanečnice klopýtají na vysokých podpatcích a vypadávají z nich.“<sup>254</sup> Její práce tak jevila přesah ke klauniádě, vtipně glosovala ono rozštěpení tělo/ducha, nevtělenou mysl obyčejných lidí.

Taneční divadlo Piny Bausch bylo a je epochálním obšírným pátráním v těle všemi směry a – při geniální choreografii – ještě i o mnoho víc jako formální baletní řečí. Začíná se scénografií, kterou vždy tvoří podobný materiál: listí, zem, voda, květiny. Tak jako přemety, i tělesná gesta můžeme před veškerou signifikancí vnímat jako reálné a zakusitelné způsobem, který ve filmové teorii popsal Kracauer: jako „záchranu vnější skutečnosti, kterou ve vleku čím dál abstraktněji orientovaného vidění už doopravdy neumíme vnímat. Tělo trpí ztracenou dětskostí, taneční divadlo ji znovu zkoumá. Dramatickou reprezentaci konání a děje nahrazuje v této sebedramatizaci aktualizace latentních tělesných vjemů. Podoby tance „překládají“ to, co dramatické divadlo mohlo ukazovat jako duševní složitost a v podobě symbolické dramaturgie, v kroužících a dostředivých postavách a vazbách – zdvihajících se a padajících, přerušovaných a znovu započínaných. Na místo dramatu vstupuje tělesné opojení gesty jako médiem komplexního a subtilního ztvárnění konfliktu.“<sup>255</sup>

### ***Lloyd Newson a inspirace Pinou Bausch***

Ve snaze přesunout důraz krásy slova (ze scénáře) do tělesného výrazu šel ve své společenské kritice ještě dál Lloyd Newson, zakladatel fyzického divadla, který přiznává

---

<sup>253</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005.

<sup>254</sup> Ibid, s. 23.

<sup>255</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. S. 245.

velký vliv Piny Bausch na svůj choreografický styl. „Tento choreograf spatřuje v pojmu krásy a v manipulaci s ní, ve vnucovaných normách krásy, politické násilí. Prohlašuje proto své dílo přímo za politickou misi, chce bojovat proti zvlí vládoucí estetice „krásy u moci“ ve prospěch marginalizovaných, společensky vyřazených „nehezských“ skupin, homosexuálů, postižených, starých lidí. Jeho politické taneční inscenace (např. Enter Achilles) jsou ovšem strhujícím divadlem s vynikajícími tanečními výkony, dojemné i směšné.

### ***„Přiznání (jevištní) asistenti“ (jako adekvátní součást představení) Piny Bausch***

Explicitně „odhalené“ asistenty, volně se pohybující mezi herci čili jako součást představení, jsem zaznamenala v berlínském představení Palermo, Palermo (1989) Tanztheater Wuppertal z legendární choreografky Piny Bauch. V tomto představení hraje jednu z hlavních rolí nepřehlédnutelný scénografický prvek – obrovská zeď přes celé pódium, která ihned se ihned po začátku představení „šokujícím gestem“ zřítí dozadu. Zatímco se herci pohybují po této překážkové dráze, kterou jim choreografka záměrně přichystala (aby jim ztížila situaci), černě odění asistenti v na první pohled pracovních oblecích potom během představení různě zeď sváří a znovu rozebírají. Před avizovanou přestávkou se potom jako by role promění: z herců se jako by stanou asistenti, kteří když ukazují ceduli s nápisem „pauza“, přitom nepřestávají hrát (a asistenti „pracovat“), takže se „nic neděje“. Další z choreografčiných vtípků

Bausch přinesla v rámci performativního obratu v tanci další pokrok v tomto žánru směrem k otevřenosti a performativitě, a to tanec ve veřejném prostoru.

## **3.12 Isadora Duncan – od bosého tance k performance**

„Moderní tanec se zrodil zutím bot“ napsala Nina Vangeli o v předmluvě Čítanky světové choreografie. (Vangeli, 2005) Tohle performativní gesto snad nejlépe vystihuje přístup tanečnice Isidory Duncan. Tato „performerka 19. století“, která se narodila v roce 1877 v San Franciscu, vystudovala klasický balet, Delsartovu techniku 256 a formy burlesky. Osamostatnila se jako sólistka po své „osvobozující“ cestě do Anglie. „Byla jednou z prvních velkých tanečních sólistek, které obsahem tance učinily svůj vlastní

---

<sup>256</sup> Ale François Delsarte byl učitelem emocionálního vyjádření hlasem a gestem. Relaxační cvičení a trénink rovnováhy a dechové kontroly byly součástí nezbytné přípravy pro efektivní vystoupení na jevišti. Ovšem dostatečné fyzické vzdělání (rostoucího) dítěte by nikdy nebylo dosaženo těmito prostředky – dospělý vyžaduje mnohem širší okruh motorických aktivit.



vnitřní svět.“<sup>257</sup> Tato „transkontinentální“ tanečnice s vrozenou symetrií a vtělenou disciplínou se rehabilitovala intuitivní cestu tvorby a improvizaci, když „oprostila tanec na přirozený základ – běh, skok a poskok – a získala publikum pro jejich kouzlo.“<sup>258</sup>

„Inspirovala jsem se pohybem stromů, mořských vln, mraků, podobností mezi vášní a bouří, mezi vánkem a jemností; vždy se snažím vložit do svých pohybů něco z oné božské kontinuity, jež dává celé přírodě její krásu a život. To však neznamená, že stačí nějak zmítat pažemi a nohama, abychom dostali přirozený tanec. V umění jsou nejprostší díla právě ta, která stála největší úsilí syntézy, pozorování a tvorby.“<sup>259</sup> Podle Duncan mají „gymnastika a tanec“ jít ruku v ruce, protože „bez gymnastiky, bez zdravého a metodického tělesného rozvoje pravý tanec není možný.“<sup>260</sup>

Duncan si byla stále vědoma vazby mezi duchem a tělem, když tvrdila, že „tanec je bytostná přítomnost.“ Vyznávala intuici, když se obořovala, že tanec není jen soubor více méně libovolných kroků, výsledkem mechanických kombinací a které by si, mají-li užitečně sloužit k technickým cvičením, neměly činit nárok na tvorbu umění, protože jsou jen prostředkem a ne cílem.“ Technika je důležitým, obecným, prostředkem k svébytnému cíli. Dosažení osobitosti osobnosti není možné bez zvládnutí / ovládnutí základu (rovnováhy, dechu a techniky).

Duncan ovládala techniku bravurně, proto si mohla dovolit odložit obuv. Její zájem v antickém umění, kde bylo lidské tělo považováno za obraz dokonalosti. „Byli to vyznavači řádu, symetrie, uspořádání a obdivovatelé lidských proporcí.“ A zároveň vyžadovala ponechání si psychického stavu dítěte u tanečníků.

Svémi pozoruhodnými pokusy Isadory Duncan o obrození řeckých tanců, kterými se pokoušela reformovat baletní umění, chtěla dokázat, že „tyto tance nejsou vyvolány hudbou, a že se mohou bez ní úplně obejít. Stačilo uslyšet svůj vlastní rytmus a rozhýbat se podle něho. „Zvuk i světlo se šíří vlnami, energie se šíří vlnami. Nepřetržitý vlnivý pohyb probíhá celou přírodou. Každý taneční pohyb má svůj původ v přírodě. Projevil se nejdříve v pohybech zemských, pak prostoupil život zvířat (...) pohybujících se v neuvědomělých reflexech vesmíru. Stejně tomu bylo s primitivním člověkem. Všechn

---

<sup>257</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7. S. 36.

<sup>258</sup> Ibid.

<sup>259</sup> Ibid.

<sup>260</sup> Ibid.

volný a přirozený pohyb se přizpůsobuje zákonu vlnivého vesmírného pohybu. Pravý tanec má být přenesením zemské energie skrze lidské tělo.“

### **3.9.1 Holost nohou jako symbol**

V evropské symbolice těla nohy, chodidla znamenají duši už od antiky. Oidipus znamená „oteklý kotník“ nebo Achillova pata má odkazovat na nějaký „převtělený“ duševní projev, slabinu, která potřebovala „vyjít na povrch“ do těla a skrze tělo.

„Odložit obuv je nejen spirituální, ale i intimní akt – malý striptýz duše. Provést ho veřejně vyžaduje odvahu a je „rituálem s přinesením oběti sui generis“. Tento obětní rituál obnažení chodidel-duše na veřejnosti provedla význačně a historicky zvěčněle Isadora Duncan.“ Intuitivně směřovala a vracela se k antické kultuře „i jejím tvarovým a symbolickým poselstvím“. Ve své době to byl obrovský šok, Duncan měla potom mnoho následovníků po celé generace.

Svým přístupem se odkazovala k eurytmii. Představovala pro ni univerzální jednotu formy a pohybu, kterou nalezneme ve všech projevech přírody; vody, větry, rostlinstvo, bytosti živé i nejnepatrnější částičky samotné hmoty poslouchají tento svrchovaný rytmus, jehož charakteristickou linií je vlnovka. Příroda nedělá v ničem skoky a mezi všemi stavy života je spojitost, kterou má tanečník ve svém umění respektovat, jinak mu hrozí, že se stane nepřirozenou loutkou bez pravdivé krásy.“<sup>261</sup>

„Tanečnickovo umění znamená hledat v přírodě nejkrásnější formy a nalézat pohyb, který vyjadřuje duši těchto forem. Jedině z přírody má tanečník čerpat svou inspiraci. Přístup Isadory Duncan je možné vnímat jako pomyslný prazáklaď fyzického divadla – v jeho schopnosti čerpat energii z napojování se na každodennost a přírodu se a také ve smyslu uzemňování – čerpání energie ze země, od kořenů (jako tanečníci *nó*).

## **3.13 Fyzická cvičení tance:**

### **3.10.1 Eurytmie – vnímáním rytmu k přirozenosti pohybu**

Podle Rudolfa Steinera, zakladatele eurytmie, člověk tvoří gesta, jež jsou spojena s jeho nejhlubším prožíváním, jedná se o pohyby, které uvolňují duševní strnulost, mají také bořit dobové předsudky a tradičně naučené citové reakce. Eurytmie má vést k intenzivnější vnímavosti pro řeč, jejím cílem je vrátit do lidských rozhovorů možnost hlubšího vzájemného porozumění.

---

<sup>261</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. S. 37.

„Eurytmie tak vede člověka k vytváření gest spjatých s jeho nejhlubším prožíváním, k pohybům uvolňujícím duševní strnulost, schopným rozpouštět bezděčné dobové předsudky i navyklé citové reakce sugerované dobou.“<sup>262</sup> K tomuto cvičení odkazuje a pracuje s ním kromě reformátorské tanečnice Isadory Duncan také režisérský fenomenolog, Michail Čechov a performer umělecké skupiny Black Market, Tomáš Ruller.

### 3.10.2 Feldenkraisova metoda

Zatímco Michail Čechov použil pojem *psychologické gesto*, aby ovlivnil jak tělesnost, tak také duchovnost herce (co možná nejemnějším opracováním obou stran té stejné mince), Moshé Feldenkrais si ze spojení pohybu a emoce vytvořil základ svojí praxe.

Každá emoce je pro něho asociovaná a propojuje se v mozkové kůře ke svalové konfiguraci a postoji, které mají podobnou schopnost vytvářet situaci jako je smyslová, vegetativní anebo imaginární činnost. „Namísto toho, aby se herec pustil do tajuplných analýz psychologie postavy, je lepší, když bude hledat *rytmus*, dech textu a postavy a když cit postavy postupně rekonstruuje v souladu s tím, jak text vyslovuje<sup>263</sup>, míní Juvet, pro kterého „byl výkon hereckého povolání určitým druhem askeze, jejímž cílem je morální hygiena, účinná práce pro sebe i pro druhé, pro své povolání a jeho dokonalost, pro sebepoznání.“<sup>264</sup>

Feldenkraisova metoda je návodem k technice sebeuvědomění, práce s dechem, rozšíření repertoáru pohybu, vyjádřit sama sebe. Skrze pohyb můžeme obracet pozornost k těm částem těla, jež jsou mimo uvědomění. Postupujeme od nediferencovaného k diferenciaci, k hospodárnému provádění pohybů a nakládání s vlastní energií je nutné zažít nejprve pocit propojení, vnímat se jako celek. Kdy se toto uskuteční, můžeme pak začít rozpojovat, diferencovat a experimentovat s jednotlivými složkami zvlášť (např. v rámci nějakého konceptu). Lehkost a rovnováha bez omezení souvisí s odpovědností a

---

<sup>262</sup> STEINER, Rudolf. *Eurytmie jako viditelná mluva*. Hranice: Fabula, 2008. S. 11

<sup>263</sup> <sup>263</sup> Juvet dle Pavis 2003 PAVIS, Patrice a Daniela JOBERTOVÁ. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. S. 310.

<sup>264</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20.století*. Praha: Kant. 2011. Disk. Velká řada. S.115.

respektem ve vztahu k našemu tělu. Pracujeme s funkčním opakováním pohybu. V rámci této metody jsou nejdůležitější metaprocesy seberegulace, celostní integrace a lidská svoboda.

### 3.10.3 Minimalismus v tanci

Postupy Feldenkraisovy metody jsou patrné jak u „temného tance“ *butó*, tak u chudého divadla Jerzy Grotowského. Jejich vlivy sahají až k současnému minimalistickému přístupu k tanci. Právě v něm se uplatňuje nahota či „holost“ těla v bodě nula, jeho cesta ke svobodě pohybu i pohybem k sebe uvědomění. Jednota těla i mysli = touha po poznání (vnitřního i vnějšího řádu), napojení osvobození (spartánství a miminismus), utvoření sebeobrazu vedoucímu k efektivitě (v práci s energiemi). Za absolutně redukovanou podobu tance můžeme považovat například dílo „Hand movie“ Yvonne Rainer. Když tanečnice Yvonne Reiner nemohla při pobytu v nemocnici tančit, při své „meditativní“ odpočinkové rekonvalescenci zjistila že „má jen pět prstů“. S těmi tedy začala pracovat, podobně jako Moshé Feldenkrais při znovu-objevování svého těla v rámci psycho-motorických procesů po těžké nehodě. Existuje také „chi kung prstů“, kde dlaň s pěti prsty přebírá, zastupuje plnou funkci těla. Yvonne Reiner vytvořila minimalistickou taneční performance „pět prstů“. S motivem krajního omezení které vedlo k úspornému ale o to přesvědčivějšímu výsledku, bylo i představení Lostbox performované od členkou tanční skuiny Dansmakers Amsterdam, Aarie Goeminne, které jsem měla možnost shlédnout v rámci festivalu KoresponDance 2016. Performerka spočívala v nepohodlné skrčené pozici v malém prostoru a tanečního výrazu dosahovala pomocí práce se dechem a změnou napětí svého svalstva.

Marie Goeminne je fascinována člověkem a tělem jako tvarem. Minimalistický pohyb paží, prsty, pánví nebo stehny divák sleduje jako pod mikroskopem a svůj význam tu má i jemný záchvěv zádového svalu nebo prsty povytažená kůže. Tělo se stává intimním projekčním plátnem pro promítaný text i performerčina gesta. Co když najednou zmizí tělo a zůstane jen text? Jak budeme reagovat, až si k tělu přiřadíme tvář?<sup>265</sup> Tato minimalistická performance připomínala pomalé pohyby tanečníků *butó*, kde se tělesnost projevuje velmi subtilně (skoro neznatelné pohyby svalů v rámci co možno spartánského

---

<sup>265</sup> Festival Korespondance. [online]. ©2016[cit. 16.3.2018]. Dostupné z: <https://www.korespondance.cz/archiv/2016/en/performances/lostbox.php>

dechu, který je základem fyzického výcviku). Prostor se potom ohledává, objevuje nově, z bodu nula, jako při „hře“ v dialogickém jednání.

### 3.14 Závěr kapitoly

Pokud přemýšlíme o tanci z hlediska hraničních žánrů performativního umění, bude to zejména fyzické a pohybové divadlo, v rámci, kterého se hranice mezi tancem, performancí a divadlem nejmarkantněji stírají. Příkladem k tomu nejsou jen teorie tance zaměřené na téma vztahu tělesnosti a duchovna, případně pohybu a gesta, ale také práce osobností jako byla choreografka Pina Bausch nebo tanečnice Isidora Duncan.

Tanec, je stejně jako performance art neodmyslitelně spjat s tělem a celou historií tance můžeme vnímat jako cestu zviditelnění a osvobození těla od zažitých konvencí a norem.

Pro účely této disertační práce, zejména její praktickou část, byly stěžejní příklady konkrétních přístupů k tanci a pohybu, které se – jak se domnívám – zrovna tak hodí pro rozvoj pohybové senzitivity v rámci umělecké performance. Za stěžejní přitom můžeme považovat ty, které v rámci své výuky mimů a tanečníků používal Jacques Lecoq. Jeho cvičení zaměřené na pěstování pomalého pohybu, hledání neutrálního postoje a práci s maskou jsou pro oblast performance art a dalších performativních forem inspirující z hlediska snahy o observaci každodenních gest a jejich podchycení pomocí redukce do symbolu. Zrovna tak jako u performance art, i u tance hraje stěžejní roli schopnost stávání se, která vychází z vědomé práce s tělem v přítomném okamžiku a daném prostoru. Performativní obrat, který proběhl v 90. letech v tanci, vnesl do tance nové prvky, jedním z nich byl např. koncept. Tím se tanec ještě více přiblížil podobě performance art.

## 4 PERFORMANCE ART

V úvodu disertační práce jsem vznesla hypotézu, že performance art je oblastí uměleckého projevu, který se zrodil a vyvíjel paralelně v těsné blízkosti tance a divadelních reforem. V určitém ohledu se příběh performance art neustále udržuje v bodě, ze kterého ostatní formy performativního umění vznikly, a ke kterému se neustále v určitých fázích svého vývoje vrací. Ne náhodou je totiž performance art definována velmi obecně jako konání, čin, nebo akce. Performance má na rozdíl od divadelního představení mnohem blíže k běžnému životu, v čemž tkví podstata této umělecké disciplíny. Přes experimentální nejednoznačnost performance art si jako tradiční pravidla tohoto umění můžeme zdůraznit bourání hranic mezi soukromým a veřejným, mezi životem a uměním, mezi umělcem a divákem, mezi dramatickým textem a tělesným projevem.<sup>266</sup> Stěžejní je osobní umělecká zkušenost, zakoušení umělečna v netradičním prostředí, kdy divácký ohlas pro umělce nehraje žádnou roli.

Zatímco herec interpretuje nebo mimeticky ztvárňuje svou roli, představuje postavu čili někoho jiného, předstírá, že o svém hraní neví, tak performer inscenuje sám sebe – vlastní já a řeší otázky identity. Podle Pavise je performer autor jakési scénické autobiografie, který má přímý vztah ke scénickým objektům a k situaci vypovídání.<sup>267</sup>

Performancí je tedy představen jistý způsob chování, určitý přístup ke konkrétní situaci, přičemž se jedná spíše než o předvádění vizuálního představení před očima diváka o uskutečněné jednání. Na rozdíl od dominující oblasti „performing arts“ u performance jde o ten akt, čin tady a teď. Podle Pavise je performance živá akce spojená s tělesností. Je tedy zpravidla tělesnou praktikou, která však produkuje nějaké myšlení.

Podle Fischer – Lichte hlavním cílem performance nebylo porozumění, ale její prožití a následné zhodnocení vlastních prožitků, jež nebylo možné tam a tehdy plně reflektovat.<sup>265</sup> Performance art tak na rozdíl od divadla zůstává v tom, co jsem nazvala bodem nula. Tímto pomyslným bodem nula mám na mysli zejména tělo s jeho energetickým centrem, které bychom z fyziognomického hlediska mohli zasadit do oblasti dantienu (pánevní oblasti), jako zdroje životní vitality a rovnováhy. Většina reforem, kterými divadlo a tanec v průběhu 20 století prošly, se k tomuto bodu vědomě

---

<sup>266</sup> Na začátku 60. let experimenty happeningu a events v umělecké skupině Fluxus vyloučily nejen herce, role, zápletky, zkoušky, a reprízy, ale také obecnost, jeviště atd.

<sup>267</sup> Dle PAVIS, Patrice a Daniela JOBERTOVÁ. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003

vztahovaly. Prostřednictvím tohoto bodu také existuje jejich napojení na mimo uměleckou sféru fyzických a duchovních tréninků a nauk, které s ním zrovna tak pracují a jeho rozvoj využívají pro tělesný stejně tak jako duchovní rozvoj člověka. V této kapitole disertační práce se věnuji analýze performance art z hlediska její práce s bodem nula. Nechávám tak stranou kontext výtvarného umění a vizuální kultury a pokouším se soustředit na oblast performance art, která se soustředí na témata spojená s tělesností, s rozvojem rovnováhy, s dechem, s pozorností, gesty a rozvojem energie.

Tímto dochází k reflexi těla jako společenského konstruktů a nositele zkušenosti. Domnívám se, že právě performance art, dokázala tyto pojmy nejlépe uchopit a učinit z nich oblast svého základního výzkumu. Nesoustředím se tedy na historický vývoj akce, který se v dějinách vizuálního umění zpravidla odvozuje od oblasti akční malby, případně z tradice avantgardních hnutí první poloviny 20. století. Oblast mého zájmu se odvíjí od mimo-uměleckých nauk jako je eurytmie, magické pohyby Carlose Castenady a Feldenkreisova metoda. Dále reflektuje teorie Richarda Schechnera. Míří k praxi performance art, která se svým pojetím hlásila k antropologickému konceptu a odkazovala se v podstatě mimo dosavadní oblasti umělecké performativní praxe směrem k duchovním naukám, práci s pozorností, k tematice vztahovosti, pozornosti. Za stěžejní bych v této oblasti performance art považovala zejména činnost uměleckého hnutí a skupiny Black Market a jejich jednotlivých aktérů jako jsou Tomáš Ruller a Zygmunt Piotrowski.

#### 4.4 Richard Schechner

V 70. letech v New Yorku vznikla experimentální divadelní skupina označovaná jako „enviromentální divadlo“ – tzn. že každá produkce probíhala v odlišném prostředí (které se vždy měnilo s „inscenací“ nové hry). Jejich základnou se stala Performing Garage v Soho. Hráli klasické divadelní hry jako Makbeth, Matka kuráž a její děti atd. s důrazem na aktivizaci diváka. V představení „Dionysus 69“, které je zajímavé např. tím, že jako jedno z prvních na newyorské divadelní scéně obsahovalo líbání muže s mužem a nahé herce, nebyly použity sedadla pro diváky – ti sdíleli prostor s herci a seděli na zemi.

Zakladatelem **Performance group** je divadelník (praktik i teoretik), kritik a režisér, zakladatel performance studies, profesor na NYU, Tisch School of art, Richard Schechner. Ve své práci spojil performativní teorii s inovativními přístupy k širokému spektru performance – jako je divadlo, rituál, hudba, tanec, politika, sport. Tím přispěl ke

vnímání performativního chování nejen jako objektu ke studiu, ale také jako aktivní umělecko-intelektuální činnosti a nástroje poznávání. Byl to také Schechner, který jako jeden z prvních začal poukazovat na žánrovou nevymezenost a mezioborovost performance a vytvořil novou akademickou disciplínu performativní studia.

Opírá se v nich o vztah mezi antropologií a divadlem a reflektuje v nich široké rozpětí disciplín od divadelní teorie a historie přes různé podoby paradivadla a populární kultury, folkloru, současného tance. Do kontinua performativního paradigmatu podle Schechnera přibývají neustále nové tvary, jiné zanikají. „Proto nemůžeme tvrdit, že ledasjaké chování, které je vymezené, prezentované, zdůrazněné, vyjádřené a vysvětlené jako takové, je performance.“ Mnohé performance přísluší k vícerym kategoriím (např. olympijské hry jsou současně sportovní manifestace, ale i velký společenský rituál a mediální událost). Schechner tak zkoumal i samotnou performativnost reality, syrovou a nezakrytou divadlem. Na škole, kde tento obor vznikl, tedy na Tischs School of art, zval k přednáškám představitele experimentálního divadla jako byli Jerzy Grotowski, Julian Beck a Judith Malinová, Augusto Boal, Peter Schuman, Robert Wilson a Richard Foreman, nebo například antropologa Victor Turnera, se kterým teoreticky popsal koncept divadla jako rituálu.

Schechner vycházel z premisy, podle které všechny tvary performance (tanec, divadlo, paradivadlo, rituál, umělecká performance) vyžívají různé pojmy, ale opisují podobné postupy – scénický akt nebo vystoupení. Trval na vytvoření taxonomie performativních vystoupení, v rámci, které se snažil určit, co mají žánry performance art společného, jinými slovy hledal jejich nultý bod. Podle Schechnera všechny scénické tvary obsahují stejné složky: text, interprety, pohyb, mizanscény, organizování a využití času, prostoru, jistou podobu scénografie nebo ambientu, atmosféru a publikum.

I když tyto složky nejsou nevyhnutelně univerzální, můžou se stát určitými kategoriemi, „prostřednictvím kterých se vysvětlí scénické postupy, scénické vědomí, vztah mezi hercem a „charakterem, kterým se stává,“ anebo vztah mezi tanečníkem v tranzem a „posednutím“. Schechner se pokoušel určovat, kde se tyto koncepty prolínají a hledat místa jejich rozdílnosti, aby jednodušeji dospěl do vztahu mezi divadlem, tancem, rituálem, paradivadlem, performancí, a aby vytvořil podmínky nejen na lepší vzájemné pochopení různých vědeckých disciplín, ale i na vzájemnou výměnu metod mezi nimi a mezi kulturami. Byl mezi prvními, kteří si všimli, že budoucnost umělecké tvorby nespočívá pouze v interdisciplinárnosti, ale i v interkulturovosti, kde mají všechny kultury rovnoprávné postavení.



Schechnerovým ústředním pojmem byly tzv. performativní sekvence. Lze je aplikovat na všechny kultury a neplatí pouze pro divadelní inscenace. Schechner rozdělil tyto sekvence do sedmi částí:

- 1) edukace anebo trénink adekvátní určitému scénickému tvaru
- 2) dílny a workshopy
- 3) zkoušky
- 4) bezprostřední příprava před vystoupením anebo „rozehřívání se“
- 5) inscenace
- 6) uvolňování se anebo čas po skončení představení
- 7) dosah inscenace (recepce, kritika, dokumentace, historie a teorie)

K dosahu patří i to, co se děje po představení. Jakým divák (kritik) na jednotlivé představení vzpomíná, jak si ho rekonstruuje či kriticky posuzuje. Tato reflexe dle Schechnera vytváří druhý život dané produkce. „Některé kultury, případně oblasti performativních studií věnují mnohem více pozornosti přípravě interpretů anebo tréninku, jiné se zase – jako například oblast performance art – soustředí primárně na samotné provedení akce a její prožitek.

#### **4.1.1 Bod nula podle Richarda Schechnera**

Sjednocujícím motivem performativních žánrů, jinými slovy bodem nula, který sjednocuje výkonné umělce, byl podle Richarda Schechnera vědomý dech a s ním spojená stimulace „bludného nervu“. Schechner přitom vycházel z poznatku, že centrální nervová soustava a enterická nervová soustava (ENS) se propojují pomocí bludného nervu. Označuje se jím síť buněk, neurotransmiterů a proteinů v oblasti mezi trávicí soustavou a stydkou (pánevní) kostí, které jsou svou funkcí podobné neuronům v mozku, a které v lidském těle vytváří to, čemu se lidově říká – „pocit v břiše“ (s nímž si spojujeme základní emoce nervozity, nadšení, očekávání, lásky apod.). Tento bludný nerv vysílající do trávicí soustavy několik tisíc nervových vláken je podle Schechnera možné vědomě ovládat a tím pracovat se svými pocity.

„Východní názory na pupek ignorujeme, anebo je chápeme jako metafory, které se velmi neodlišují od našich metafor o pocitech v břiše. Na druhé straně, nedávno jsem se dozvěděl o kvantifikovatelném výzkumu, který zaručeně dokazuje, že stimulací bloudivého nervu je možné využít k léčbě epilepsie a deprese, zlepšuje též učení a paměť. „Existenci a umístění bludného nervu potvrzují také základní principy asijského lékařství, meditace, bojových umění, fyzioterapie, nebo například asijské divadlo *nó*, které je

nazývá energetickým centrem tanden (situováno „v břichu dva prsty pod pupkem“). Všechny tyto nauky a praktiky potom bludný nerv spojují se zdrojem meditace ale také s konáním, čímž se dostáváme ke stěžejnímu prvku jakékoliv performance.

Podle Schechnera je důležité, aby performer/herce zapojil bludný nerv do psychofyzického procesu svého konání. Umožní mu to, aby svou vnitřní energii ztělesnil vnějším gestem (těla, pohybu, hlasu). Tento bludný nerv totožný s „Bodem nula“ je potom základem, výchozím stanovištěm všech (performativních) výkonů. Výkon sám o sobě potom existuje dynamicky mezi obecenstvím a hercem, oba dva přesahuje a poukazuje na to, co je neopakovatelné mezi nimi. Díky vědomé práci s bludným nervem je pak podle Schechnera možné získat neuvěřitelný výrazový rozsah – od filmových výrazů až po operní anebo groteskní – bez toho, aby se západní performeři museli vzdát toho, co je pro ně nejdůležitější: upřímnosti anebo pravdivosti.

#### **4.1.2 Schechnerovo fyzické cvičení – rasaboxy**

Praktickým cvičením, v němž se aktivuje práce s bludným nervem, jsou podle Schechnera – tzv. Rasabosy. (Michele Minnicková, 302). Rasaboxy dostávají ven to, co se považuje za „vnitřní proces. Vedou performery k tomu, aby chápali svoje „řemeslo“ jako vědomý proces soustředěný na emoce ukryté v těle, na emoce jako fyziognomický jev, jehož ovládnutím získáváme základní klíče a nástroje pro vlastní rozvoj.

V tomto ohledu připomínají provokativní Artaudovu koncepci herce jako atleta emocí. „Performer se v nich stává pozorujícím egem, které tento proces prožívá a zároveň ho pozoruje. Slovy somatického „fitnessu“ získává tělo, které se pozná.“

Schechner s touto metodou začal pracovat na přelomu 80. a 90. let. Základem je diagram obsahující osm polí, každému poli je přisouzena jedna základní emoce. Tyto emoce byly prvně popsány Sanskritem v knize Natyasastra, což byl jeden z raných textů o divadle, hudbě a tanci vůbec. Ze sanskritu pochází také poněkud zavádějící pojem rasa. Ve staroindickém jazyce označuje nejmenom základní emoce (lásky, hněv, smutek, strach, nevole, vášně, kuráž, překvapení) ale také chutě (sladké, hořké, slané), případně vůně, ale i barvy a hmotnost (lehké, těžké). Tyto rasy – esence potom determinují naše pocity. Rasa je v tomto pojetí mnohem více procesem a substancí než pevně daným fenoménem.

Paula Murrayová Coelová přirovnává rasu – esenci – k působení éterických olejů. Reakce organismu na ně jsou okamžité a velmi fyzické. „Esence nebyly zavřené v lahvičkách, ale šířily se po místnosti, pronikali našimi těly a ovlivňovaly naši psychofiziologii.“ „Rasa znamená esenci a tato esence má sílu pohnout námi, transformovat a formovat naše reakce. Přichází do našich těl zvenku, očiňáváme, ochutnáme, zhltneme. Její zvláštní

vlastnosti nás mění, transformují naši chemii a formují naše psychofyzické výrazové chování.“

Podle Richarda Schechnera: „rasická estetika nastolila otázky o tom, jak se celé smyslové ústrojí využívá anebo může využívat při tvorbě představení. Čich, chuť a hmat si žádají své místo za stolem. Umožňuje přezkoumat divadelnost z hlediska orálnosti, trávení a vylučování – spíše než z hlediska divadelnosti jako něčeho určeného výlučně anebo převážně zraku a sluchu. Cílem performerera je, aby se pokusil tyto emoce/esence/rasy ztělesnit prostřednictvím svého individuálního výrazu ale také pomocí aplikace různých typů kontextu (čistý tanec, pohyb, komedie dell'arte, filmová scéna).

Prvním krokem k tomuto cvičení je vstoupení do a vytvoření „sochy“ anebo nehybného postoje (výchozí „bod nula“) pro každou „rasu“ („chuťový zážitek“). Schechner uvádí příklad odpočívajícího basketbalisty, který sedí s ručníkem a oddechuje. Ale ve chvíli, kdy si ho zavolají, začne hrát svou roli, soustředí se na ni a hraje s neuvěřitelnou zručností. Když zapíská píšťalka, sportovec se uvolní. Oddychový čas skončí, a on se opět vrátí do hry. Jedním z cílů rasaboxů je připravit herce, aby se stejně jako ten hráč pohybovali bez přípravy mezi jednotlivými emočními projevy a s úplným nasazením. S tím, že to, co se děje na úrovni pocitu, zůstává neznámé. Třeba daný účastník prošel celou *samsárou* (shlukem pocitů, zmatenou směsí emocí, chaotickou změnou), kýženým stavem je čistota.<sup>268</sup>

U Rasaboxů je důležitý i jejich terapeutický aspekt – jsou formou tréninku, který podporuje zdraví a rovnováhu, rozvíjí tělesné funkce, které jsou zdrojem energie, jako i výrazovosti těla. Při cvičeních jde o to, aby herec přesáhl osobní stránku emoce do sféry nadosobní, mýtické, spíše než o to, aby se jí oddal. Emoce se stává pouhým nástrojem při zkoumání a rozvíjení scénického díla, využita hravě, dobrodružně, „osvobozeně“. Emoce, která je v západním pojetí divadla často zablokovaná nebo zvnitřněná, se přesouvá do těla, kde může nabudit prostor mezi jedním a druhým performerem, mezi performerem, prostorem, rekvizitou i divákem.

---

<sup>268</sup> Dle REBLOG. Books: The Art of Stillness: The Theater Practice of Tadashi Suzuki. *Contemporary performance.com* [online], ©2011 [cit.3.2.201]. Dostupné z: <http://contemporaryperformance.com/2011/03/18/books-the-art-of-stillness-the-theater-practice-of-tadashi-suzuki/>.

Konkrétní popis tohoto cvičení Murrayová podala následovně:

„Dýchám v karuně<sup>269</sup>, cítím její chuť, vůni. [...] Tělo se mi při prvním dlouhém výdechu ohne, kolena klesnou na zem, břicho se napne a zaoblí mou páteř/hrdlo se zavře/dech ztěžkne/hlava klesne. [...] Jedna ruka mi zakryje oči, zatímco druhá zachytí váhu mého těla, které padá na zem. Dýchám v karuně, která je všude okolo mě. Ponořuji se do tohoto pocitu, oči mi zalévají slzy. Chci oddat svůj dech otevřenosti a rostoucí úlevě, kterou bych pocítila, kdybych nechala zaznít svoji bolest. [...] Svalová paměť? Emocionální stopa? Vidím se ležet na zemi. Potom se vidím roztáhnutá na ledové kře. (...) Potom jak truchlím nad smrtí svého otce.<sup>270</sup>

Jakoby všechno, co se jí dělo, způsobovala karuna. Když Murrayová tvrdí „hýbe mnou karuna“, myslí tím „nechávám se – podle vlastních potřeb – „karunou prohýbávat“. Nevydává se tak na žádnou intelektuální cestu svou osobní psychologií, abych si uměla vyvolala, kdy a kde se cítila podobně, „avšak tyto vzpomínky mohou vyplavat na povrch. Jednoduše se celkem napojím na tuto Rasu, jsem s ní spojená, zvenku, až dokud není zevnitř a znovu zpět.“ Kdyby na příchod toho a toho (do role) tlačila nikdy by kýžené „to“ nepřišlo. Při správném, „soucitém“ dýchání se v otevřenosti ten správný „herecký pocit“ vyjeví, jako proustovská reminiscence. Performerka potom nemusí nic přehrávat ani „sílit“.

#### 4.5 Black Market

Umělecké hnutí Black Market (od r. 1985) a skupina Black Market International (od r. 1990) je jedním z mála uměleckých fenoménů, který v rámci evropské tradice performance art dlouhodobě rozvíjí principy ma a postupy odpovídající vědomé práci s bodem nula.

Vzhledem k tomu, že historii tohoto hnutí se ve své magisterské práci již věnovala Jana Písaříková<sup>271</sup>, ve svém vlastním výzkumu jsem se zaměřila na jeho kontextualizaci

---

<sup>269</sup> Sanskrtské slovo karuna se obvykle překládá jako soucit, je to koncept používaný v duchovních cestách hinduismu, buddhismu a jainismu. V překladu znamená jakoukoli akci, která je učiněna ke zmírnění utrpení druhých, jako „soucité akce“. Když jednotlivci zažijí osvícení, hlásí, že všechny bytosti jsou známé jako jedno.

<sup>270</sup> SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2009. Svetové divadlo. S. 304.

<sup>271</sup> Jana Písaříková, Black Market: Historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny performance art 1985–2011, magisterská diplomová práce, Masarykova univerzita, 2012

a to zejména ve vztahu k praktickým výsledkům mé disertační práce (symposium bod nula).

*Black Market* měl svůj myšlenkový základ v avantgardách 20. století a v uměleckých formách 60. let. S těmito vlivy sdílel důraz na otevřené dílo, upřednostňování procesu tvorby před zhotovením uměleckého artefaktu, zájem o kooperaci a vytváření umělecké spolupráce, která představila otevřenou událost jako sociální model a otevřenou hru.

Ačkoliv mezi samotnými členy Black Marketu dosud neexistuje jasná shoda o tom, kdy vznikl, za jeden z možných okamžiků počátku jeho existence, ke kterému se ve svém výzkumu přiklání i Písaříková, můžeme považovat setkání jeho zakládajících členů<sup>272</sup> na festivalu *Expanded Theater*<sup>273</sup>, který byl reakcí na druhou fázi divadelních reforem reprezentovanou zejména přístupem Grotowského nebo Tadeusze Kantora.

Cílem Black Marketu bylo setkání v konkrétním čase a místě, přímé smyslové a emoční sdílení neopakovatelného procesu tvorby. Tím navázal na hodnoty druhé polohy umění vycházející z přítomnosti fyzického těla “tady a teď“, jednotu těla a mysli, informace přicházející z konkrétních interakcí se skutečným prostorem, s předměty a ostatními lidmi. Zážitek autenticity setkání, jdoucí za hranice jednotlivých uměleckých disciplín, a vytvářející model interpersonálního chování, jako jeden ze základů estetické zkušenosti.

#### 4.2.1 Principy Black Market

Mezi základní tvůrčí principy hnutí Black Market, minimálně ty, ke kterým se jako hnutí hlásil do počátku 90. let, můžeme považovat estetiku MA, setkávání a z něho vyplývající prožitek konkrétního časoprostoru a vztahů, které v něm vznikají. V neposlední řadě to byly také principy pozornosti a odmítání skupinové struktury.

S estetikou ma je Black Market spojen od roku 1986 díky japonské teoretičce Noriko Nashimoto, se kterou se účastníci Black Marketu setkali v rámci estetického kongresu ve Varšavě. Japonský výraz pro označení neměřitelného mezi-času, mezi-prostoru v rámci Black Marketu poukazoval na skutečnost, že v něm zásadní roli nesehrávaly jednotlivé paralelně běžící akce jednotlivých účastníků kolektivní performance, ale vztahy, které se mezi nimi utvářely, a které by nemohly vzniknout, kdyby se akce uskutečnila izolovaně, o samotě. Jednalo se o zážitek neuchopitelné a neměřitelné esence toho, co se odehrávalo

---

<sup>272</sup> Boris Nieslony, Tomáš Ruller, Norbert Klassen, Zygmunt Piotrowski. Občas jsou dále jako zakladatelé také uváděni účastníci prvního turné v roce 1986: Zbigniew Warpechowský, Jacques Van Poppel a Norbert Klassen.

<sup>273</sup> 20.8.-5.9. 1985, Galerie Maximal Art, Poznaň, Polsko. Viz. příloha č. 5. seznam účastníků festivalu

mezi performery, mezi performery a předměty, mezi performery a prostorem, nebo mezi performery a publikem.<sup>274</sup>

Cílem činnosti Black Marketu nebyla ve své podstatě produkce uměleckého vystoupení, ale spíše modelování reality setkání. Principem setkávání tak v součinnosti s estetikou ma usiloval o vytváření experimentální formy komunikace, která by byla vtělená nikoliv do slov, ale do konání performerů, do jejich psychofyzické zkušenosti daného časoprostoru místa.

Dalším z důležitých principů, ve kterém se zračí paralela Black Marketu k východním naukám, ale také asijskému divadlu a tanci, je princip pozornosti. Ačkoliv neoznačuje žádné konkrétní meditační postupy, jeho cílem je soustředit se na prožívání daného okamžiku. Čerpá z plného uvědomění si sebe ve vztahu k okolnímu prostoru, ostatním lidem a předmětům.

Odmítnutí skupinové struktury bylo pro Black Market důležitým principem v první fázi jeho existence, která skončila počátkem 90. let, kdy se toto hnutí začalo proměňovat do podoby uzavřené mezinárodní skupiny příležitostně spolupracujících umělců. K činnosti Black Marketu je tak možné se v současné době připojit zejména prostřednictvím workshopů, které jeho členové v rámci svých setkání organizují. Odmítnutím vystupovat jako skupina, Black Market v 80. letech poukazoval zejména na absenci hierarchie vztahů, společného tématu, na nepravidelnost svých setkání a proměnlivé složení participujících umělců. Usiloval o vytvoření síťové kooperace autonomních individualit, které přichází z odlišného uměleckého zázemí.

#### **4.6 Zygmunt Piotrowski a Škola pozornosti**

Jako poslední příklad umělce, který se nachází na hranicích performativních žánrů a pracuje s bodem s nula, bych chtěla zmínit Zygmunta Piotrowského. V 70. letech začal s pouličními akcemi a výzkumy forem nového divadla. Pro formulaci jeho vlastních uměleckých postojů byla stěžejní účast na Grotowského projektech a také spolupráce s tanečnicí Butó v letech 1974–1978. Na počátku 80. let začíná rozvíjet své vlastní filosofické koncepty, v nichž se zrcadlí jeho vztah k východním duchovním naukám ale i ke kořenům evropské kulturní tradice. Na konci 70. let tak například rozvíjí koncept

---

<sup>274</sup> PÍSAŘÍKOVÁ, Jana, Black Market: Historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny performance art 1985–2011, Brno 2012, Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Vedoucí práce Tomáš Ruller. S. 13

Alternativního vzdělávání: „Způsob poznávání pravdy, kde člověk rozmlouvá sám se sebou. V tomto rozhovoru dochází také k jinému způsobu formulování myšlenek – ne pořádkem slov, ale výrazem svého vztahu ke skutečnosti. Subjektivní myšlení se zde objektivizuje v disciplíně uměleckého procesu.“<sup>275</sup>

Pro účely této disertační práce je stěžejní zejména Piotrowského Škola pozornosti z roku 1983, na kterou pak volně navazují všechny jeho další projekty, jako je například Inner Garden a zejména pak Groundwork/Fine Art. Přičemž nutno dodat, že tyto projekty rozvíjí nejenom jako koncepty, které fungují jako vizuální značka a filosofická nauka zároveň.

Ústřední tématem jeho performativní praxe je potom lidské tělo ve svém tělesném i duchovním rozměru a prostor, který si skrze toto tělo uvědomujeme – nejenom v jeho aktuální podobě daného místa, ale také v jeho historických a kulturních konotacích. K tělu a prostoru se potom vztahuje prostřednictvím performativních technik, které jsou co do vizuality velmi minimalistické, a které vychází z vědomé práce s rovnováhou, koncentrací, percepcí a vlastním dechem. Piotrowski je přitom přesvědčen, že důležité procesy zůstávají neviditelné. Dechu, rovnováze, pozornosti potom nerozumí pouze jako biologickým procesům, ale jako stěžejním kulturním hodnotám, které zůstaly v rámci západního umění a filosofie ve velké míře opomenuty a které se snaží prostřednictvím svých akcí připomínat, a tak přispět k uzdravení duše západního člověka. Jeho přístup je tak ve velké míře totožný s koncepcí vnitřně hmatového vnímání Otakara Zicha<sup>276</sup> a staví na předávání zkušenosti pomocí tělesné akce na pomezí minimalistické performance a tance.

#### **4.7 Metoda fyzického výcviku pro performer: Magické pohyby Carlose Castanedy**

Zatímco divadlo stejně tak jako oblast tance do svého vývoje integrovaly princip fyzických tréninků – ve smyslu fyzické a duševní přípravy finálního vystoupení, v rámci disciplíny performance art etablovány nikdy nebyly. Souvisí to se samotnou definicí této performativní disciplíny, která vsází na improvizaci a spontaneitu jako základní prvek svého výrazu.

---

<sup>275</sup> Archiv Tomáše Rullera. Text vyšel v 80. letech v blíže nespecifikovaném samizdatu.

<sup>276</sup> Viz. kapitola 5.

I přes to jsem se rozhodla zmínit příklad, který – ačkoliv pochází z mimoumělecké oblasti – by se jako fyzický trénink mohl v rámci performance art uplatnit. Magické pohyby jako inspirační zdroj v rámci performance art zmiňuje ve své magisterské práci již Jana Písaříková<sup>277</sup>, kdy si všímá analogií mezi principem pozornosti u Black Market a koncepcí druhé pozornosti v rámci učení Dona Juana<sup>278</sup> (hlavní postava románů Carlose Castanedy). Magické pohyby svého autora v 60. letech proslavily a jeho učení se stalo inspirujícím pro celou řadu umělců. I samotný Castaneda pak ve svých knihách zmiňuje vliv Tensegrity na umělce. Například šamana jménem Silvio Manuel, souputníka ze své skupiny, jehož potěšením a zvláštní zálibou bylo přizpůsobovat magické pohyby dávných šamanů krokům moderních tanců. Don Juan o něm mluvil jako o skvělém akrobatu a tanečníkovi, který magické pohyby doslova tančil.“ (S. 19) Tím poukazoval na univerzální použitelnost tohoto cvičení. Cviky tensegrity jsou tělesné pozice, které navozují stav této druhé pozornosti. Dle Castanedy tvořili základ učení mexických šamanů a umožňovaly jim napojit se na energetické centrum.

Jedná se o moderní verzi magických pohybů šamanů dávného Mexika. Tento název je současně i definicí, protože obsahuje dva pojmy – napětí (angl. tension) a integritu (angl. integrity). „Tyto pojmy označují dvojí hlavní směřování magických pohybů. Jejich aktivní složkou je napětí vznikající stahováním a uvolňováním svalů a šlach. Pasivní složkou je pak integrita, protože během celého cvičení je tělo chápáno jako zdravá, úplná a dokonalá jednota.“ (S. 25) „Nejdříve si šamani mysleli, že tento pocit vitality obecně souvisí se stavem rozšířeného vědomí. Brzy ale zjistili, že se tento pocit neobjevuje ve všech stavech šamanského rozšířeného vědomí. Dalším pečlivým pozorováním odhalili, že se tento pocit vitality dostavuje vždy, když uskutečňují určité pohyby. Uvědomili si, že jejich těla provádějí ve stavu rozšířeného vědomí bezděčné pohyby a že právě ony jsou skutečnou příčinou jejich pocitu tělesné i duchovní pohody a síly. Podařilo se jim i v normálním vědomí napodobit pohyby, které považovali za automatické projevy svých těl ve stavu rozšířeného vědomí.“

---

<sup>277</sup> *Druhá pozornost* znamenala zastavení toku myšlenek a bdělé soustředění se všemi smysly na okolní prostor. Byl to stav připravenosti na cokoliv. *Druhá pozornost* byla schopná vnímat i neviditelné energie a spojení v jiných světech. Během performancí *Black Market* lze pak zažít tento stav *druhé pozornosti*, určité rozumově nevysvětlitelné tušení přítomnosti energetického těla, neviditelné dimenze samotné akce. Jsem toho názoru, že tento fenomén *Black Market* spojuje s psychedelickou kulturou šedesátých let a s určitým psychotherapeutickým potenciálem. (PÍSAŘÍKOVÁ, Jana, *Black Market: Historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny performance art 1985–2011*, Brno 2012, Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Vedoucí práce Tomáš Ruller. S. 11

<sup>278</sup> Postava Šamana, který mladého adepta „šamanského umění“ zasvěcuje do šamanských praktik.



**Tensegrita** – jako série magických pohybů – je spojena s bodem soustředění, je rozhodující při procesu převádění energie do smyslových orgánů.<sup>279</sup> Jejich praktikování vede k tomu, abychom začali správně pracovat s životní energií, se kterou v běžném životě plýtváme. Cvičení magických pohybů „představuje totiž proces, který spočívá v převádění energie, kterou disponujeme, z jednoho místa na druhé. Její přeskupení je nutné proto, že se během času ocitla mimo vitální centra těla, která ji potřebují k znovuzískání rovnováhy mezi duševní bdělostí a fyzickou zdatností.“ Šamani si předávají tohle učení (jako v divadle *nó*) z generace na generaci.

Zájem šamanů o tensegritu, nevycházel z indukce, dedukce či logické úvahy, nýbrž ze schopnosti vnímat přímo energii plynoucí vesmírem. „Zření“ - vnímat energii jako tok, proud, jako vibrace podobné větru. „Samo zření energie plynoucí vesmírem vyžaduje momentální zastavení lidského interpretačního systému, což v podstatě odpovídá tomu, co performance – podobně jako stav meditace - postihuje jako soustředění se na daný okamžik „tady a teď.“ Cvičení tensegrity aplikované do podoby fyzického tréninku pro performance art usiluje o to navázat na přímou tělesnou zkušenost bez nutnosti interpretace. Zůstat mimo interpretační pole je zde stěžejní jak pro samotného performeru tak diváka performance.

Ačkoliv zde primárně zmiňuji Magické pohyby, v podstatě mám za to, že i další formy cvičení (**Feldenkraisova metoda**, eurytmie) mohou být pro vykonávání performance art stěžejní z hlediska možnosti naučit se správného využívání těla a přenosu určitého obrazu a zkušenosti prostřednictvím pohybu a gesta.

#### 4.8 OD PERFORMERA K AKTIVIZACI DIVÁKA

Mezi reformovaným divadlem, tancem a uměleckou disciplínou performance art je v dnešní době prakticky nemožné nalézt dělicí čáru, která by tyto disciplíny jednu od druhé odlišovala. To, co jednu odlišuje od druhé, není dáno jejich definicí, ale spíše kontextem místa jejich konání. Všechny performativní disciplíny sdílí to, co obecně označuji jako fyzickou zkušenost. Fyzická zkušenost je také základním pojítkem mezi hercem/tanečníkem/performerek na straně jedné a divákem na straně druhé. Rozrušení

---

<sup>279</sup> CASTANEDA, Carlos. *Magické pohyby: praktická moudrost šamanů dávného Mexika*. Praha: Volvox Globator, 1999. S. 8.

hranic mezi divadlem, tancem a performance art tak nastalo výrazně skrze diváckou zkušenost a skrze roli, která je divákovi v rámci performance určena.

#### 4.5.1 Rancièrův „emancipovaný divák“

Pokud pomineme obecné teorie o smrti autora (R. Barthes) a otevřeném díle (U. Eco) o divákovi, jako aktivní složce performance a spolutvůrci jeho významu, hovoří ve své knize *Emancipovaný divák* Jacques Rancièr. Rancièr používá tento pojem, protože zahrnuje všechny formy divadla – dramatický děj, tanec, performanci, pantominu a jiné, kde se těla dávají dohromady před shromážděným publikem. V jeho rámci Rancièr hovoří o tzv. diváckém paradoxu (který je možná zásadnější než slavný Diderotův herecký paradox), který zní jednoduše: „není divadla bez diváka (i kdyby byl třeba jediný a skrytý). Emancipovaná divák je ve své podstatě kritikou mimésis. Diváci se chodí dívat na divadlo jako na představení patosu, projev choroby – touhy a utrpení druhých. Divadlo slouží k přenosu této choroby prostřednictvím jiné choroby: „prostřednictvím pohledu očarovaného stíny“. Tento optický klam, „mašinérie nevědomosti“, učí diváka akorát iluzi a pasivitě. „Správné společenství je potom to, které netoleruje divadelní přenos, to, kde je míra ovládnutí společenstva vtělena přímo do živých postojů jejích členů.“ „Potřebujeme tedy jiné divadlo, divadlo bez diváků, ne divadlo s prázdnými sedadly v hledišti, ale divadlo, kde by se pasivní optický vztah (...) podřídilo jinému vztahu.“ (S. 9) „Potřebujeme divadlo bez diváků, divadlo, kde přítomné neopanují obrazy, ale kde budou aktivními účastníky, a ne pasivními voyeury.“<sup>280</sup>

#### 4.5.2 Vnitřně hmatové vnímání a zrcadlové neurony

Zatímco teorie emancipovaného diváka usiluje o to, aby se sledující stali aktivními účastníky performance, nebo minimálně měli možnost do ní v průběhu dění svobodně zasahovat. Teorie zrcadlových neuronů si polemizuje nad mnohem subtilnějším způsobem participace. Její podstatou je samotné zrcadlení děje v těle diváka při samotném sledování performance. Z pozorování akce jako pasivního konceptu se tak stává aktivní součást představení. Navíc, je to teorie, která zajímavým způsobem vysvětluje pojem vtělené mysli – ve smyslu sdílení poznání prostřednictvím fyzické zkušenosti.

---

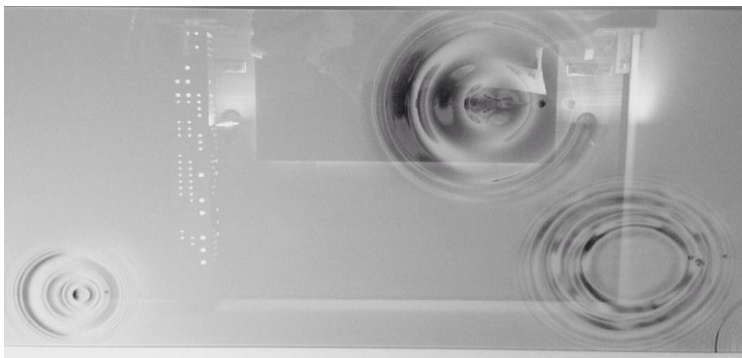
<sup>280</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Překlad Mária Ferenčuhová. 1. vydanie. Bratislava: Divadelní ústav, [2015], ©2015. 127 stran. Svetové divadlo. S. 9.

Ve své podstatě je to cesta od recepce k percepci – cesta k vnitřní aktivizaci diváka stejně tak dobře jako herce/tanečníka/performera. Metodologické ukotvení tohoto mého tvrzení se nabízí prostřednictvím teorie vnitřně hmatového vnímání formulované estetikem Otakarem Zichem. Tuto teorii v praxi nejlépe postihuje přístup moderního japonského divadla *kabuki*. Smyslem *kabuki* je vnést do tanečního představení nový jemno-dramatický prvek: vnitřně hmatové vnímání, které má působit na nejjemnější strunu divákových receptorů. Představuje vrchol minimalistických experimentů s hercovým tělem, jak u mimického umění – odkazuje ke snaze „vystavět si tělo zevnitř“. V jeho centru se nachází *spoluprožitek, který je produkován prostřednictvím sledování minimalisticky fyzické akce herců. Zážitek z jejich umění, které se projevuje účinkem jejich hry na naše vnitřně hmatové vnímání*“ (Vostrá, 2015). Podstatou vnitřně hmatového vnímání jsou zrcadlové neurony, které jsou příčinou přenosu estetična na diváka, a které jsem si pro účely této práce nazvala jako „nákazu performováním“. Jejich existenci popisuje vědecký experiment s primáty, u kterých bylo prokázáno, že jejich motorické neurony se aktivovaly při pouhém pohledu na uchopení určité potravy, kterou sami chtěli mít. V momentě, kdy vstoupil do dveří jeden z experimentátorů a držel v ruce kornout se zmrzlinou, který opice spatřila, vedlo k aktivování nervových buněk. Největší aktivita byla v části mozkové kůry, jež kontroluje pohyby rukou. Činnost nervových buněk se aktivovala, jako by opice sama držela něco v ruce (kornout od zmrzliny). (Koukolík, 2007). Název zrcadlové neurony vznikl právě kvůli tzv. „zrcadlení“ pozorovaných událostí a následným niterním vytvářením stejných akcí. Lze se také setkat s pojmem „Gándhího neurony“, neboť nedodržují hranici mezi „já“ a „ti druzí“. „Jestliže se díváme na akci druhého člověka, zvýší se činnost rozsáhlé sítě týlních, temenních i spánkových zrakových oblastí mozkové kůry a dvě korové oblasti, které odpovídají za hybnost, proto se jim říká motorické – aniž bychom se přitom pohybovali sami.“ (Koukolík, 2007, 63)

Teorie vnitřně hmatových vnímání a zrcadlových neuronů vnímám pro oblast hraničních žánrů performance důležitou z hlediska jejich schopnosti vtáhnout pozorovatele akce do dění, umožňují mu toto dění sdílet a být jeho integrální součástí. Divadlo založilo svou vlastní existenci na sdílení pocitů a pohybů vlastního těla s diváky, k němuž i samotní diváci přispívají určitým způsobem. Diváci vnímají herce jako lidské médium, jež nese zprávu o něm samotném, a dostávají se hlouběji ke své duševní podstatě.

#### **4.9 Závěr kapitoly**

Performance art vnáší do performativních disciplín schopnost všímat si jejich samotného základu, který spočívá ve vědomé práci s fyzickým tělem a jeho energetickým potenciálem. Na konkrétních příkladech performativních přístupů Richarda Schechnera, hnutí Black Market a Zygmunta Piotrowského jsme se zaměřili na pochopení tělesných praktik v rámci uměleckého a potažmo duchovního rozvoje člověka. Fyzický trénink Rasaboxy Richarda Schechnera poukazuje na to, že každá emoce má svou analogii v těle a je s ním neodmyslitelně spojena. Práce s tělem, s vlastním dechem, cvičení rovnováhy a koncentrace jsou pak nezbytnými nástroji k dobrání se k bodu nula a schopnosti s ním vědomě pracovat.



## **5 PRAKTICKÝ VÝSTUP PROJEKTU:**

### **SYMPOSIUM BOD NULA**

#### **„Předvýrazový // předznakový tanec energií“**

**Vedoucí projektu:** Mgr. et Mgr. Andrea Vatulíková

**Realizace projektu:** Industra, Brno

**Termín realizace projektu:** 21. - 22. února 2018



#### **5.4 Předpoklady a motivace**

Během svého doktorandského výzkumu hraničních žánrů performance art jsem se snažila najít jejich společný bod, svorník – pojítka. Něco, co by bylo všem jednotlivým disciplínám a žánrům, uměleckým stylům a projevům společné.

Nakonec stačilo sáhnout po průkopníku Performance studies ze 60. let, Richardu Schechnerovi, který ve své knize *Performancie: teorie praxe rituálů* hovoří o existenci a umístění ENS „dantianu“. Bod „nula“, oblast trávící soustavy mezi pupkem a stydkou pánevní kostí, je centrem, zdrojem připravenosti, rovnováhy a přijímání. Místem, jež má být potvrzujícím základním prvkem, principem čínské medicíny, meditace, bojových

umění a kde jsou soustředěné vnitřní energie a odkud vychází konání a meditace. Uvědomit si trávící soustavu a spodní část páteře a získat nad nimi kontrolu musí každý, kdo se zasvěcuje do různých asijských scénických bojových umění nebo meditací. Např. V divadle *Nó* je energetickým centrem tanden, který se nachází v břiše dva prsty pod pupkem, toto místo je centrem vyzařování vnitřní síly, zdroj nenapadnutelný, pevný. (ENS – enterická, nervová soustava; Dantian bod nula v podbřišku, energetický střed).

Kromě nultého bodu (základního) „pocitu v břiše“ Schechner vycházel z premisy, podle které všechny tvary performance (tanec, divadlo, para divadlo, rituál, umělecká performance) využívají různé pojmy, ale používají podobné postupy – scénický akt anebo vystoupení.

„Nultý bod“ je také již existující mezi žánrový pražský festival – jako průsečík střetů, svorník uměleckých světů. Nultý bod je místem setkávání, konfrontace a propojování. Jeho snahou je představit českým divákům nové, provokativní a doposud neprozkoumané divadelní žánry a trendy evropského divadla v oblasti tanečního divadla, fyzického divadla a „performing arts“ a nahlédnout tak do limitu žánru – hledat nové tendence a impulsy. Tento festival jsem objevila během svého disertačního výzkumu a zjistila, že cíl mého výzkumu je obsahově, tematicky a formálně zaměřen stejným směrem. Náš nadžánrový experiment se k němu pokusí nepřímou formou vztáhnout (či vymezit se).

Poslední variace nultého bodu vznikla dekonstrukcí Performance studies jako vědecké disciplíny, která kombinuje známé vědní obory, jako jsou antropologie, filozofie, sociologie, estetika, teorie dramatu, studium tance, etnografie, psychologie, kulturologie, rodová teorie, teorie médií atd.

## 5.5 OBSAH A CÍLE

Projekt – dvoudenní symposium zaměřené na výzkum hraničních forem umění performativního charakteru byl praktickým výstupem mé disertační práce. Jednalo se o setkání (ne)divadelních umělců, performerů, experimentálních umělců, tanečníků *butó*, baletu, contemporary dance, klaunů (nového cirku) a mimů (pantomima). Přizván byl též mistr asijských bojových umění.

Performativní experiment „Bod nula“ jsem uskutečnila v průmyslových prostorách Industry, jež není pouze galerií, ale vhodnou platformou pro různé typy akcí, performancí, (ne, para) divadelních představení a festivalů. Připomíná mi dokonce DOCK 11 v Berlíně, kde jsem absolvovala pracovní stáž (2016–2017). Platformu pro nadčasový prostor, který spojuje tanec, divadlo, performance, literaturu a hudbu.

### Symposium proběhlo ve dvou částech.

1) V první workshopové části umělci<sup>281</sup> tematicky improvizovali pod mým vedením (se soustředěním na vlastní energetické centrum *dantian*). Nejprve každý sám za sebe v rámci svého zaměření, poté proběhla konfrontace/střetnutí nebo spolupráce (tanečníků / herců / performer / bojových umělců...), opět v rámci vlastních dovedností / žánrové vymezenosti. Pro poslední část obdrželi účastníci „scénář“.

2) Druhou částí bylo cca hodinové vystoupení pro veřejnost.

### 5.6 Průběh sympozia

*„Jako tvůrce jsem přesvědčená, že cesta ke kráse je cestou k pravdě. (Ta se však nerodí v pohodlí.“* (Lucia Repašská<sup>282</sup>)

*„A vzadu, v posledním plánu, ještě berlí klaun.“* Velkou inspirací mi byla Pina Bausch se svým pojetím tanečně-peformativního umění.<sup>283</sup>

V průběhu příprav jsem komunikovala s jednotlivými zástupci žánrů a nechala je intervenovat do finální podoby akce. Každý přišel s nějakým nápadem. Harmonogram („scénář“ – koncept) byl daný, ale v průběhu příprav a realizace se ještě proměňoval a postupně vznikal. S přijímáním podnětů od jednotlivých účastníků jsem začala Nad'ou Kovářovou, která, byť herečka alternativní činohry, byla na rozpacích, zda nabídku k účasti přijmout (a nakonec se experimentu neúčastnila). Jednoduše nevěděla, „co by tam měla dělat“. <sup>284</sup> Už v tomto bodě došlo k jednomu z významných závěrů mého

---

<sup>281</sup> Za současný tanec / mim Alena Dittrichová, reprezentant současného alternativního / fyzického herectví Martin Šalanda, performerka Jana Orlová, zástupce (nového) cirku Roman Dobusch a představitel „neuměleckého“ (pohybového) bojového umění Josef Konečný (žák a zástupce čínského mistra bojových umění Qin Feie).

<sup>282</sup> REPÁŠSKÁ, Lucia. *Dekompoziční principy v inscenační tvorbě*. Brno 2014. Disertační práce. JAMU, Divadelní fakulta. Vedoucí práce Josef Kovalčuk. S. 125

<sup>283</sup> Viz. Teoretická část disertace (Dílo Bausch charakterizuje vrstevnatost; kombinace detailní propracovanosti a nadhledu).

<sup>284</sup> „Ahoj Nad', tak jsem přemýšlela o tom svém disertačním projektu v *Industře*, a když se ti do toho, jako činoherní (byť alternativní) herečce nechce, nebudu tě nutit. Scénář vymýšlet nebudu, spíš hudbu a rekvizity. A každý tam přijde se svým bodem nula trošku improvizovat. I když bude harmonogram (podle toho, kdo s čím přijde / vedle mých vizí, konceptu a parametrů). A taky zkouška den dopředu, kde se to vycizeluje dle sladění účinkujících. Budou tam samé krásné duše... ale máš pravdu, bude to spíše fyzické. Koukala jsem, že hrajete Mileniny recepty, tak držím palce, ať se ti daří v tom, v čem exceluješ. Andrea“

experimentu. V rámci „reformovaného divadla“, kdy postupně mizí scénář a pohyb se stává signifikantním.<sup>285</sup>

S „Mistrem bojových umění“, Josefem Konečným, jsem se domluvila, že mu předám režisérskou štafetu a jako (umělecky) nevyhraněného guru ho nechám vést úvodní část večera (od meditace, přes pomalé fyzioterapeutické pohyby, tai chi, až po rychlý Čchi-kung, který vygraduje ve „zvířata“<sup>286</sup>, která mají až divadelní tvar.

---

*„Ahoj Andreo, nevěděla jsem, jak na sms reagovat. Přesto ti musím napsat. Vůbec z toho co píšeš nevyplývá, jak by sis moji interakci představovala, natož nějaký námět, návod, slovo, věta, o čem by to mělo být. Něco jiného je improvizovat s druhým hercem a něco jiného reagovat sama na výtvarno, tanec. To bych jako jediná měla něco říkat? Prostě se k tomu nehodím, toť vše a má pravdu, že se na to asi nehodím. Měj se pěkně, Naďa“*

*„Ahoj Naďo, ozývám se teď (vyskočilas mi náhodou na facebooku), až je po všem. Víš, já jsem se tvé reakce vylekala, bylas vlastně první, koho jsem oslovila, a s tím, jak jsi reagovala. zalekla jsem se, že se mi to celé rozpadne. Vznikalo to, vyvíjelo se to. Nakonec jsem tomu dala pevný rámec/koncept/harmonogram, ukotvila to. Dokonce i „útržky scénáře“ (ve finálním bodu 3). Inspirovala jsi mě, i když jsem primárně slovo vypustila. Klaun, tanečnice, kejklř, performerka i mistr Čchi-kungu (kterému jsem pomyslně předala vedení) nakonec remcali, že je to zase moc svazovalo... chtěli (ještě) více improvizovat. Takhle, jak to dopadlo, si dovedu představit, že tam jsi, obohatilo by to „tělesno“ o „jiný“ prvek. Performerka provokativně odcházela a odmítala cvičit s ostatními. Nebylo to a ani asi nemělo být asi dostatečně připravený na „zástupce/mistra scénáře/slova – tebe. Takže to dopadlo, jak dopadlo. Jen vize... idea. Strach ji někdy posune trošku jinam... a bůh ví, jestli je to tak dobré. Člověk je věčný spekulant. I tak díky za tvou energii a inspiraci. Doufám, že je to aspoň trošku srozumitelné. Proběhlo to v kruhu, otevřeném „aréna“ - jevišti/hledišti. Uprostřed svíce/oheň („bod nula“), kdy se začínalo meditací v sedě a tichu. Vzpomněla jsem v tom kruhu i na tebe, že jsem tě oslovila... Byla jsi tak pomyslně mezi námi.*

<sup>285</sup> Viz. Teoretická část disertace.

<sup>286</sup> „Zvířata“ v čchi kungu:

Energie čhi zasahuje neustále naše nervová zakončení. Přes meridiány proudí do našich pěti hlavních orgánů, kdy nastává proces hloubkového čištění v různých vrstvách a na různých úrovních. A díky uvolnění nervové soustavy se začínáme chovat jako jeden z pěti zvířecích archetypů:

Tygr = plíce

Pracují prsty na rukách i na nohách, na psychické úrovni pociťuje člověk méně smutku. Pro pacienta je silný zážitek simulovat zuřivou energii tygra útočícího tlapami vpřed

Medvěd = ledviny

Uvolněný pacient se začne chovat jako velký těžkopádný medvěd. Typické jsou pohyby z boku na bok

Jelen = játra

Přes meridián proudí do těla dostatek energie. Ta pomáhá očistit játra a vrátit jim původní úlohu primárně likvidující toxický odpad. Rychlý pohyb noh rozproudí energii po celém těle; a tak se kyslík dostává do každé buňky.

Pták = srdce

Toto je silná reakce na uvolnění energie v těle. Pohyb pacienta připomíná pohyb ptáka. Lidé s nemocným srdcem anebo cévami mají tendenci imitovat let ptáka, čímž si vytvoří dobré podmínky pro překysličený organismu. Pohyb napodobující ptáka je dostává do stavu štěstí a pohody.

Opice = slezina

Toto je opice. Léčivá energie proudí do těla, které čistí, to vyvolává zvláštní pohyby, kolísavou chůzi, skoky, kotrmelce a jiné opičí triky. Tato forma léčby kosmickou energií je vrcholem čchi-kungu. Klíčem tělesně-duševního osvobození je uvolnění.



„Kejklíř“ **Roman Dobusch** byl zvědavý, jak si v rámci finální společné práce s rekvizitami ostatní účastníci všimnou jeho rekvizit (žonglérské palice a bumerangy) a jak s nimi kreativně naloží.

S fyzickým hercem **Martinem Šalandou** jsme vydiskutovali kruhové jeviště-hlediště jako otevřenou arénu, kde se mohou od začátku účinkující zapojit.

S **Janou Orlovou** jsem kromě teoretických debat (je zároveň kolegyní doktorandkou na pražské AVU) diskutovaly také rekvizity. Jako zástupkyni výtvarné části jsem jí dala volný výběr v tom, aby dle svých kreativních schopností doplnila škálu vybraných rekvizit. V „bodu tři“ / „útržky scénáře“ jsem přečetla některé verše z jejích básní (podle harmonogramu) a nechala ji „rozžít“ – prezentovat se také jako básničku.<sup>287</sup>

S **Alenou Dittrichovou** jsme diskutovaly, zda nechat jednotlivé zástupce vstoupit do „arény“ pouze s „bodem nula“ – holostí „paměti těla“ a nechat situaci vyvinout společnou celovečerní improvizací, anebo dát jednotlivým zástupcům prostor pro jejich představení. Toto mě inspirovalo k následujícímu:

**Varianta 1)** Přijít na Setkání pouze s myšlenkou na vlastní „dantian“ (otázkou „co je pro mne Bod 0). A zároveň každý se svou originální zkušeností (svého oboru) vepsaná v těle („paměť těla“). Zkušenost těla, které si pamatuje a následně promluví svou řečí.

**Varianta 2)** Přinést na sympozium „do hry“ prezentaci vlastní tvorby.<sup>288</sup>

Nakonec se obě varianty spojily, zvolila jsem cestu kompromisu a spojila oba přístupy (Viz. medailon – vlastní program účinkujících a improvizace). Spolu s rozhodnutím se pro prezentaci jednotlivců (tedy většího režijně-dramaturgického uchopení) jsem zvolila divadelní prostory, byť šlo částečně i o site-specific bývalých prostor mrazíren (současného experimentálního divadla Industra). Stejně jako Sympozium nemělo ambice experimentovat více s prostorem, jeho záměrem také nebylo experimentovat s časem (pevný harmonogram – hodina, hodina a půl). Můj bývalý školitel, performer a profesor Tomáš Ruller, projevil zájem navštívit organické setkání mezižánrových oborů ve středu, první den sympozia. Zajímala ho performativita Setkání. Protože chtěl „využít“ Situace<sup>289</sup> v rámci seminární výuky svých studentů z Atelieru performance.

---

<sup>287</sup> Viz. Teoretická část disertace (Grotowski – rozvíjení specifických talentů jednotlivých herců-tanečníků-performerů).

<sup>288</sup> Prezentující umělec si mohl sám zvolit, čím se představí – ať už čím zabýval v minulosti (co formovalo jeho „řeč těla“), nebo představit něco nového, aktuálního, nebo se připravit na konkrétní Setkání.

<sup>289</sup> Časoprostorová situace, jež je typická pro umění performance (jako součásti akčního umění) je zaměřená na tvůrčí čin ve skutečném čase a přirozeném prostředí. V rámci performance (jako

Byť by to bylo jistě zajímavé střetnutí, nakonec jsem tuto ideu zavrhla a ponechala akci komorní atmosféru, aby se „nevyrušily energie“ a nenarušilo domluvené setkání a aby bylo jasné, kdo je účastníkem. Bylo nutné, aby se „to celé“ odehrálo alespoň první den pouze mezi pozvanými účastníky. Podobně jsem zamítla pozvání věhlasného mima a zakladatele nového cirkusu v České republice, Ctibora Turby, který by rád (nejen) jako čestný host podpořil svou bývalou asistentku na JAMU, Alenu Dittrichovou.

### **5.3.1 Průběh sympozia – 1. den**

První den probíhal formou poznávání se u společného jídla, vína a povídání. Bylo potřeba účinkující pohostit, „předehrát“ – předehrát. Účastníci si stěžovali na zimu (Industra jsou přece jen bývalé mrazírny). Možnost vytopení, tedy komfortu, se nakonec objevila. První den pouze v podobě přímotopu, druhý den se našly finance na vytopení celé místnosti (počítalo se s obecnstvem). To všechno bylo nečekanou součástí Setkání a neslo prvky performativnosti.

Dva dny před zahájením sympozia ode mě jeho účastníci obdrželi popis rámce, ve kterém se celá akce měla pohybovat. Nejednalo se o scénář, jako spíše záchytné body vytvářející půdu pro klíčové hledání společného základu performativního umění.

### **5.6.1.1 Rámec sympozia**

#### **První fáze „bod 0“ Meditace v sedě a meditace v chůzi**

Začalo se sezením v tzv. „zazenu“, čili meditačním posedu Buddhy. Je to základní pozice, při kterém jsou ruce spojené ve tvaru srdce ohraničující dantian (oblast pupku), kudy proudí životní energie. Od konečníku (přes pupek) až po korunní čakru v něm drží tělo dech. „*A bylo by nejlepší, kdyby ani ten nebyl.*“ (Mistr japonského sotó zenu).

Účel: nedělat nic, odpočívat, vyčkat – jako kočka.

Délka cvičení: 15 minut.

---

vyjadřovacího prostředku) se spojuje dohromady divadelní, taneční, hudební, literární, výtvarné (či architektonické) postupy a novo-mediální umění. Umění akce hovoří novým (žánrově ani lingvisticky nezatíženým) jazykem.

Meditace v chůzi: vycházela ze způsobu použití nohou v divadle *nó*, z tzv. šoupavé chůze. Herec kráčí posunováním nohou, otáčí se šouravými pohyby a stejným způsobem udržuje rytmus chůze. Horní část těla je prakticky nehybná, i pohyby rukou jsou do značné míry omezené. Ať už herec stojí nebo je v pohybu, jeho nohy jsou středem pozornosti. Způsob, jakým způsobem jsou nohy používány – je podle Suzukiho v napojení na divadlo *nó* – základem divadelního představení. I pohyby paží a rukou mají pouze rozšířit vnímání spjaté s postavením těla. Nejdůležitější je tedy postoj a zpevněné držení těla, jež je dáno prací nohou.

### **Druhá fáze „bod 1“** (Slow) trénink (alá Feldenkraisova fyzioterapie)

V rámci slow tréninku jsme připojili jednoduché pohyby, nejdřív v sedě (korpus mnišského zazenu / klasického sedu „na turka“ zůstává), poté nastala druhá fáze, kterou vedl Mistr. Začala probouzením – pomalými táhlými pohyby, připomínající protahování (výcvik inspirovaný prvky tai chi, fyzioterapie, /aikida a capoeiry/).

### **Třetí fáze „bod 2“** Čchi-kung. (Gradace meditace v pohybu)

Mistr Čchi-kungu se postupným zrychlováním „čchi-kung prvků“ dostal až po „zběsilé“ zvířecí cviky (léčivé k orgánům), které evokují divadlo jako umělecký způsob vyjadřování. Ostatní opakují cvičení po něm a postupně se začínají vydělovat každý podle svého žánru (tanečnice/mimka, fyzický herec, performerka, „kejklíř“).

### **Čtvrtá fáze „bod 3“** představování jednotlivých vystupujících / představitelů jednotlivých žánrů

Každý z účinkujících si připravil 5-10 minutový medailon v rámci kterého o sobě buď něco řekl, nebo předvedl. Na obrazovce za ním běžela jeho prezentace (video, fotky nebo hudba). Cílem bylo přesunout se z bodu nula k vlastnímu žánru, který jednotliví účinkující ovládají.

## Pátá fáze „bod 4“ Hledání scénického (jevištního) tvaru

Každý z účinkujících dle svého uměleckého zaměření / žánru měl improvizovat<sup>290</sup> (sám za sebe, dohromady) na experimentální „nulto-bodovou“ hudbu (skladba Salve Regina, Arvo Part).

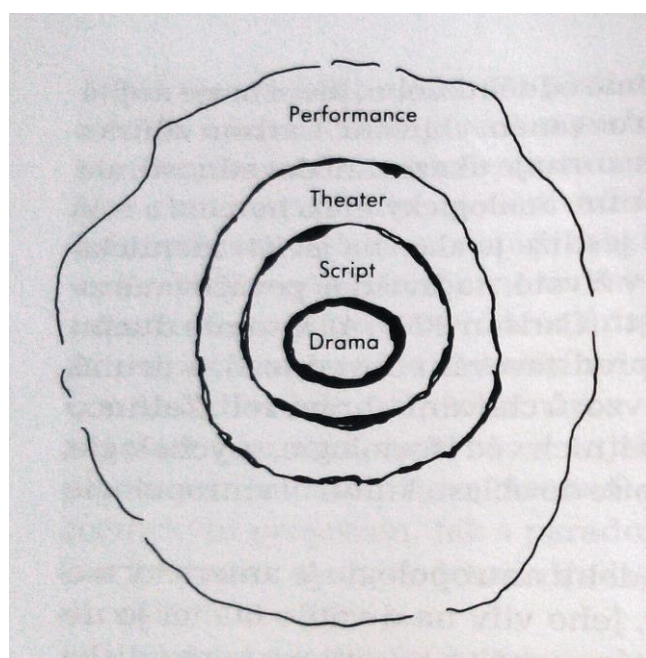
Každý z účinkujících pak fungoval bez rekvizit, bez scénáře, v nultém bodě divadla, který lze přirovnat například k metodě dialogického jednání čili jednání s vnitřním partnerem.<sup>291</sup>

I když hudba je pro v první polovinu představení stanovena záměrně beze slov, byla jsem si vědoma toho, že už tak je manipulující. Vše ale bylo součástí promyšleného konceptu (harmonogramu / kostry). Hudební složka plnila roli nástroje pro konstrukci řádu sympozia. „*Jen pevné základy, které se nezřítí, mohou dát prostor, který se nerozplizne v bezčasi.*“

Účinkující měli volnost ve svém fyzickém projevu.

Pro začátek jsem zvolila experimentální „nulto-bodové“ zvukové stopy jako podkres k vyjádření se umělců na pozadí jejich výkonů. Následoval hudební doprovod s textovou složkou, který měl účastníky podněcovat k vytváření jejich subjektivního narativu přestavení.

Součástí dopředu stanoveného rámce byla také práce s rekvizitami, s útržky scénáře a hudební doprovod<sup>292</sup>.



<sup>290</sup> Protože už sympozium proběhlo, můžeme používat dále používat minulý čas prostý.

<sup>291</sup> Viz kapitola disertační práce Dialogické jednání.

<sup>292</sup> Hudební intervence měla účastníky Setkání doprovázet od úplného počátku v tichu přes ambientní podkres až po gradaci v hlasitosti zvuku i naléhavosti textů písní, který měl navazovat na cvičení s útržky scénáře.

### Útržky scénáře:

Jednalo se o několik stručných textů, které jsem účinkujícím poskytla s tím záměrem, aby se jej pokusili vyjádřit non-verbálním způsobem. Mezi útržky scénáře byl například text, který jsem náhodně vyhledala na Internetu<sup>293</sup>, postupy běžně aplikované v rámci divadelních workshopů<sup>294</sup>, náhodné citace z knih a básní evokujících fyzickou zkušenost,<sup>295</sup> nebo například text horoskopu daného dne sympozia.

V připraveném rámci jsem také zmínila fyzická cvičení spojená s „magickými pohyby“ Carlose Castanedy<sup>296</sup> a Steinerovou eurytmií.<sup>297</sup>

V průběhu prvního dne jsem pochopila, že ani jeden z účinkujících nebyl „režírovatelný“. Prakticky všichni se od mnou stanoveného rámce odklonili. Alena Dittrichová si od začátku většinou dělala vlastní choreografie, Martin Šalanda byl nositelem Nadaudovo nedirektivního poselství - „je nás pět a všichni bud’me herci/režiséři“, „světelné show“ Romana Dobusche vznikaly ve zcela jiném kontextu, bez provázanosti s druhými. Jana Orlová byla vzdorovitá performerka uvyklá „klauzurovat

---

<sup>293</sup> „Obyvatelé Madagaskaru – Malgaši – běžně nosí svá „zavazadla“ na hlavě. Platí to především o ženách, které potkáváte na cestách po celém ostrově, kterak elegantně a ladně na své hlavě nesou cokoliv od kbelíku vody přes pytel dřevěného uhlí až po živou drůbež určenou pro trh v nejbližší vesnici. Když se víc žen potká, zapovídají se spolu stejně, jako když se u nás známé potkají na ulici. Stojí a klábosí, nic nenasvědčuje tomu, že by je náklad na hlavě nějak omezoval.“ Zdroj: <http://www.promitani.cz/madagaskar/>, vyhledáno 19. 2. 2018.

<sup>294</sup> „...zobrazte svým tělem vítr... (ale nenechte se odfouknout).“

„...příběh rozvinout z představy, že ve Vesmíru, mimo dosah gravitace, mohou lidé plout ve vzduchu...“

<sup>295</sup> „...amatéři, kteří se kraul učili sami, mají totiž sklon rotaci těla přehánět. Čímž naopak vzrůstá odpor vody a klesá rychlost plavce. A stojí vás to zbytečnou energií.“ (MURAKAMI, Haruki. *O čem mluvím, když mluvím o běhání*. Praha: Odeon, 2010. Světová knihovna. ISBN 978-80-207-1320-9. S. 146.)

<sup>296</sup> Magické pohyby slouží k rozmíchání energie sloužící záměru v oblastech pod koleno, nad hlavou, v okolí ledvin, jater a slinivky. Každý pohyb zde představuje (v uvedených oblastech) vybuzení nahromaděné energie z těchto vitálních center. Šamani se domnívají, že tyto magické pohyby jsou velice důležité pro každodenní život, protože záměrem je řízen celý jejich život. (CASTANEDA, Carlos. *Magické pohyby: praktická moudrost šamanů dávného Mexika*. Praha: Volvox Globator, 1999.)

Cvičení z „magických pohybů“: Zamíchání energie chodidly a rukama

Poté, co tělo bylo nastartováno, postavíme se do lehce předkloněné pozice. Přeneseme váhu na pravou nohu a levou opíšeme vertikální kruh. Otřeme přitom prsty u nohy lehce o zem a na zemi přistaneme přední částí chodidla. Současně s pohybem nohy opisujeme kruh také levou rukou, přičemž nejvyšší bod je nad hlavou.“ (CASTANEDA, Carlos. *Magické pohyby: praktická moudrost šamanů dávného Mexika*. Praha: Volvox Globator, 1999. S. 53).

<sup>297</sup> Cvičení z eurytmie: „Gesto nenasytnosti“

„Nejprve by tu bylo gesto spočívající v tom, že se rozkročíte co možná doširoka, potom uděláte tento pohyb „nenasytnosti“ (ramena od sebe, zápěstí do výše, prsty dokulata, jako by svíraly a nechtěly pustit pomyslný poklad), jako když někdo chce pořád víc a víc – tedy gesto silné žádostivosti. Vezměte třeba tuhle větu, a na konci té věty kterou řeknu, přejděte hned zase do tohoto gesta neustávající lačnosti. Tedy tuto naprosto vážnou větu, a pak to gesto: Ty dal jsi, dal’s mi všechno, oč jsem žádala.“ (STEINER, Rudolf. *Eurytmie jako viditelná mluva*. Hranice: Fabula, 2008. S. 112).

ve vaně“ sama, jako píše poezii a Josef Konečný se nikdy „něčeho uměleckého“ neúčastnil, ale z přítomných byl asi nejvíce uvyklý „vedení mistra“ (režiséra).

Účastníci si stěžovali, že málo sleduji, co mezi nimi vzniká a nedávám jim zpětnou vazbu – k tomu, jak byli „svázáni“ jednotlivými „body scénáře“. Jejich výhradu jsem přijala.

### 5.3.2 Průběh sympozia – 2. den

Druhý den proběhlo společné vystoupení pro veřejnost. Pevná kostra harmonogramu / dramaturgického „scénáře“ byla sestavená, na účastnících bylo, jestli zopakují to samé co (proběhlo/vzniklo) předchozí den, nebo se k situaci postaví nově.

Představení mělo nenápadný začátek – umělci si postupně sami donesli své meditační polštářky. Rozesadili se kolem pomyslného ohně ve vonné lampičce – vytvořili pomyslný kruh. „Kejklíř“ Roman Dobusch si postěžoval, že lampa není uprostřed, odpověděla jsem mu režisérským argumentem: „tak ji tam dej sám“. Lampu tedy poeticky ohraničil žongléřským kroužkem. Vedení účinkujících bylo pro mne, také o uvědomění si vlastní moci při participaci, o aktivizaci a seberealizaci.

Až se umělci (po pomalém tai chi přes zrychlující Čchi-kung pod vedením Mistra) pořádně „rozohnili“ ze „zvířat“<sup>298</sup>, pustila jsem jim nejdříve tišeji s postupným zesilováním zvuku) ambientní, experimentální *Coptic light* od Moltona Feldmana<sup>299</sup>, při které se postupně, při uvědomování si vlastní identity, od sebe (a od společného centra / zdroje / „ohně“) oddělovali. Pozvolna tak došlo k úplnému „rozstřelu“, kdy si každý si dělal, co chtěl, dle svého žánru, pro sebe („nevidím, neslyším“) a do sebe.

Poté přišla část, kdy se každý představil sám za sebe (včetně připravených audio-vizuálních stop z projektoru).

**Josef Konečný** zastupoval čínského mistra bojových umění, Qin Feie. Ten pozvání přijal, ale nakonec ho musel odmítnout, protože mu jeho mistr nedovolil zrušit lekce, kdy učí. Jeho performance jsou natolik „gymnasticky přesné“ a estetické, že by se daly srovnat s tancem. Qin Fei nám zaperformoval alespoň na plátně, Konečný, který naživo předvedl krásu pohybu v kombinaci s lehkostí, ladností a vyrovnaností (energií), co by mistrův žák obstál moc dobře. Jako vzor umělcům, které učil správně „dýchat do dantianu“ a udržovat si tak vnitřní rovnováhu. **Zároveň byl také Konečný (vedle Qin Feie) „japonsky scénický“.**

---

<sup>298</sup> Viz. „Zvířata“ v čchi kungu“.

<sup>299</sup> Vybraná záměrně jako „starter“ Bodu nula.

**Alena Dittrichová** se pro veřejné vystoupení rozhodla pustit video a neperformovat. Její práce s názvem HISTER. Jednalo se o tanečně-mimickou parodií na fanouškovství fotbalu (portugalská Benfica), formálně čisté video, jako odprezentovaný artefakt zastalo svou úlohu, Alena se správně do něho rozhodla už více neintervenovat, jen si před ním (a při něm) oddaně a reprezentativně stála, rovná, jako buddhistický mnich.

**Martin Šalanda** si připravil minimalistickou performance přímo na téma „Bod nula“, kterou doprovodil „narrativním“ videem. Pohybová performance byla doplněna výčtem toho, jak Šalanda vnímá Bod nula. Slova „nula“, „dech“, „prostor“, „rovnováha“, „pozornost“, „hra“, a „ted“ definovaly strohost „performerova“ představení. „Oživlá loutka“

**Jana Orlová** pojala svůj prostor napůl performativně a napůl prezentačně. V první části performovala s připraveným vědrem s vodou zabarvenou hypermanganem a svým přineseným fénem, což mělo performersky prvoplánově provokovat. *Situace* se ovšem „performersky“ nečekaně „vyvinula“ – fén se vypnul ze zásuvky. Načež Orlová zareagovala s grácií performerky – pokrčila rameny, pousmála se a pustila video, ve kterém představila průřez svou tvorbou.

**Roman Dobusch** odprezentoval svou „cirkusovou“ show, která byla precizní ve viditelně jemné souhře – přesné sladění těla, energií, hudby, světla a tmy. V jeho přístupu byla patrná propracovanost, ovšem zároveň nebyl příliš připraven reagovat na okamžité výzvy a náhodné situace.

## 5.7 Finální fáze: vzájemné setkání a konfrontace

Závěrečná fáze vystoupení se odehrávala v podobě kolektivní performance. Pro její konání byl dopředu stanoven pouze kruhový prostor „arény“ ohraničený diváky sedícími v půlkruhu na židlích, dále byly určeny rekvizity<sup>300</sup> a hudební doprovod<sup>301</sup>.

V tomto momentě sympozia šlo o vytvoření stavu absolutní pozornosti. V jejím rámci měli účinkující reagovat jeden na druhého, všimnout si rekvizit, nebo se – dle svého

---

<sup>300</sup> Vonná lampa, vědro s hypermanganovou vodou, dřevěné africké masky, deštník, rohož do koupelny, africký buben, „chlupaté papuče“, klobouk, dva deštníky, termofor, knihy o umění (energií, pohybu, pantomimy atd.), krémy v tubě atd. Bílý make-up (evokující umění *butó* a mim) zůstal nakonec nepoužitý. Barevné nafukovací balónky byly intervencí Aleny Dittrichové. Na místě nalezenými a použitými rekvizitami, se kterými performeři pracovali, se stali věšák na prádlo, ženské šaty, toaletní papír.

rozhodnutí – ponořit do zkoumání sama sebe. Závěrečná fáze odhalila, jak jsou jednotlivý účinkující schopni svobodně reagovat mimo pevnou koncepci svého performativního žánru.

Artikulace významu se během této kolektivní akce vytvářela simultánně naněkolika rovinách. Významový koncept fyzického herce (Martin Šalanda) koexistoval vedle mima a tanečnice (Alena Dittrichová), performerky (Jana Orlová), mistra Čchi-kungu (Josef Konečný) a kejklíře za nový cirkus (Romana Dobusche). Nacházel se ve volné koexistenci s konceptem režie předchozího dne (Andrea Vatulíková), hudby a úryvků scénáře.

Domnívám se, že z této vzájemné koexistence účinkujících vyplynul základní rozdíl mezi konceptem divadla a performance art. Zatímco divadlo se jeví být více vrstevnaté, ve smyslu vztahu individuality herce a symbolického významu jeho role, performance je mono – významové povahy.

Komunikované významy při ní pochází z jediného zdroje – jediné umělecké entity – kterou se zároveň prezentují. Existují v absolutní konceptuální jednotě. Performer se se svým recipientem konfrontuje skrz totalitní význam sebe samého v určitém kontextu. Zpravidla figuruje jako individualita. Kýžený významový koncept materializuje vlastním tělem, které kromě sebe samotného nepředstavuje žádný jiný kód a nepřebírá žádnou reprezentativní funkci.

V rámci závěrečného kolektivního vystoupení vyšly najevo také rozdíly ve způsobu, jakým performer a fyzičtí herci zacházeli se svým tělem. U fyzických herců byla zřetelná fyzická disciplinovanost a takřka „mnišská“ askeze. Působili jako „zduchovnělé stroje“, jak zvláště exponovali svoje tělo, zatímco performerka pracovala s okatou magií či kouzlem (osobnosti). Možná protože ji nikdo nenaučil plné práci s tělem, plně se skrze něj rozvinout. Její tělo tak zůstalo jakoby zneviditelněné. Na rozdíl od fyzického herce a mimky se nedobírala významu skrze fyzično, ale spíše za užití výtvarného a konceptuálního repertoáru.



## 5.8 „Závěry“ Sympozia Bod 0 (z pohledu jednotlivých účinkujících)

Josef Konečný přijal návrh zapojit se do sdílené performance, kontaktní umělecké improvizace se zvědavostí a otevřeností svého mistra. „Mistrovo“ (Konečný) zapojení se do umělecké performance bylo celkově velmi ozvlášťující, přineslo do akce jiný, svěží prvek. Jako své propriety (rekvizity) si přivezl bojovou hůl, šavli, a dokonce červený vějíř. Bylo zajímavé pozorovat, jak s nimi pak nakládají/pracují ostatní účastníci. (První den také svého syna, který se do celé akce zapojil).

Při společné improvizální performance vyšlo najevo, že „mistr“, ale také „kejkliř“<sup>302</sup> jsou skutečnými „mistry“ pouze svojí disciplínou – neuměli zcela spontánně reagovat na aktuální podněty, nebo nevěděli jak (zatímco Šalanda s Dittrichovou rozvíjeli všechny objevené, „naučené a stokrát ozkoušené“ vlastní techniky a Orlová si sebevědomě a svébytně reagovala po svém / žila vlastním životem „performerky“, aniž by si z toho příliš dělala. Že například nedostačuje v umění pohybu), drželi se striktně slova - „názorně slovíčkařili“.

Školení herci/tanečníci (mimka) Alena Dittrichová a Martin Šalanda znající své tělo a dokonale ho ovládající nám předvedli jemnou souhru, do níž se snažili zapojit také ostatní. Jejich výkony prokazovaly značnou psycho-fyzickou disciplinovanost<sup>303</sup>. „Důležitou disciplínou řeči těla je kontaktní tanec či taneční improvizace.“<sup>304</sup> Tělesný hmatový dialog, kontakt se projevoval v objetí, souhře, hrou – reakcí na podněty / tělo druhého (tanečníka). Kontaktní tanec jako experimentální, která zkoumá možnosti „řeči těla“. „Taneční“ prostředí, které je plné vzájemného tělesného doteku a vzájemné intimní znalosti těl a jejich reakcí, je otevřené, svobodomyslné, „tolerantní“. Na nečekané souhře – „spolupráci“ Šalandy s Dittrichovou je patrná vědomá práce s dantianem, uzemňování se a napojování zároveň (viz. teoretická část) na svůj střed a zároveň v kontaktu s druhým. Práce s automatismy (viz. teoretická část).

---

<sup>302</sup> Roman Dobusch je profesionální kejkliř, žonglér, „pyroman“, zástupce nového cirkusu (byť možná v reálu reprezentant toho starého, „estrádního“ a na efekt).

<sup>303</sup> Viz. teoretická část (Psycho-fyzický trénink – Grotowski, Barba, Suzuki, Repašská).

<sup>304</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7. S. 19.

### 5.5.1 Obecné závěry praktického výzkumu

Symposium Bod nula (Videozáznam i fotografie můžete nalézt v části přílohy), jehož se přiblížilo k otevřenému uměleckému setkání, protože překročilo společenské regulativní konvence a pravidla režírovaného představení<sup>305</sup>. Stala se z něj událost, v jehož rámci důležitou roli sehrálo napojení na „energie“.<sup>306</sup>

Tento výsledek nevznikl na základě předem daného scénáře, ale naopak přirozeného vývoje situace, vytvářené jednak účastníky sympozia a jednak časoprostorovou konstelací místa jeho konání. Závěrečnou kolektivní performancí se tak přiblížilo k projevu mezinárodního hnutí Black Market, které se v průběhu 90. let přeformovalo do mezinárodní skupiny performativních umělců.<sup>307</sup> S počátky tohoto hnutí datovanými do poloviny osmdesátých let sdílelo zejména pozornost jednotlivých účastníků k danému prostoru tady a teď. Podobně jako Black market vytvářelo neopakovatelný prostor existující mezi performery a prostředím kolektivní akce ve všech jejích viditelných i neviditelných složkách. Podobně jako hnutí Black Market ve svých počátcích i toto symposium bylo vytvořené lidmi přicházejícími z odlišných performativních disciplín. Lidmi otevřenými k hledání společného dialogu.

## 5.9 Srovnání Black Marketu a sympozia Bodu nula

Podobnost Black Marketu a sympozia Bodu nula vznikla nezáměrně a zpětně ji vnímám jako potvrzení úspěšnosti celé akce. Stala se viditelnou zejména v poslední půl hodině konání celé události. Tedy ve fázi, kdy aktéři měli performovat v kruhovém prostoru společně a kdy každý sám za sebe již vyčerpал svoje vlastní dopředu připravená a automaticky vžitá gesta, pohyby a výrazový repertoár. To je donutilo začít vstupovat do vzájemných vztahů, rozvíjet neplánované situace, dynamické procesy neopakovatelné hry.

---

<sup>305</sup> Byť práce s „rámcem“ (útržky scénáře a hudbou) performery propojila, napomohla ke spolupráci. Čím více narativní apel gradoval, performeři zapojovali také publikum (zejména při posledních dvou českých skladbách).

<sup>306</sup> Viz. teoretická část (Black market a Tomáš Ruller).

<sup>307</sup> O hnutí a skupině Black Market podrobně informuje magisterská práce Jany Písaříkové: Black Market: historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny Black Market 1985–2011. Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno, 2011.

Celá tato událost byla složena ze dvou vrstev. První vrstvou byly viditelné interakce, které v kolektivní performanci vznikaly mezi jednotlivými účastníky, ale také v rámci jejich reakcí s přítomným publikem a rekvizitami. Druhou vrstvou bych definovala jako kolektivní energetické tělo.

V události se zpřítomnilo díky absenci společného námětu, díky snaze zůstat v bodu nula, kdy se pracuje s tělem a energetickými vazbami, které s ním souvisí. Aktéři performance měli k dispozici pouze útržky scénáře. Byly mezi nimi například úryvky z horoskopu na daný den, text písní, které doprovázely průběh sympozia a do jisté míry ovlivňovaly jeho atmosféru nebo například verše Jany Orlové a citace náhodně vybrané z internetu na téma bod nula. Dále bychom za útržky scénáře mohly považovat i popisy cvičení z eurytmie a magických pohybů, které aktéři mohli a nemuseli realizovat. Domnívám se, že energetické tělo ovšem vznikalo zejména z napětí daného tím, že jednotliví účastníci z různých uměleckých zázemí museli reagovat jeden na druhého a vyjít ze zavedených konvencí svých oborů, což vyžadovalo obrovskou míru pozornosti a koncentrace na daný okamžik. Ono energetické tělo tak vznikalo z jejich vzájemných vazeb a bylo zviditelněno absencí snahy o reprezentaci reality pomocí gestických znaků, na jejíž místo nastoupil totální prožitek daného časoprostoru. Dynamičnost těchto neviditelných energetických vazeb umocňovala také skutečnost, že aktéři společně performovali poprvé.

Shodu s performancemi Black Marketu sympozium potom vykazovala v následujících ohledech:

1. Ve schopnosti vytvořit situaci, v níž je mezilidská (nonverbální) komunikace schopná fungovat bez jasných pravidel a hierarchických rolí. Vznikly tím krátkodobé experimentální podmínky pro setkání jako umělecký akt, v němž vzájemně existují lidé z odlišných oborů performativního umění.

2. Ve schopnosti od reprezentace, ve smyslu bytí v předznakové fázi reality, kdy nic nemá pevně daný význam, ani není nutné jej tvořit a pomíjivé se rodí ze vzájemných interakcí. Stěžejní pro danou chvíli byla pozornost, schopnost přijímat a dávat.

3. Probíhající vztahy nemusely vždy mít podobu viditelných interakcí ale jakéhosi duchovního toposu, který nešel dopředu odhadnout a naplánovat a který se zrodil z dialogického napětí mezi a tím odpovídal tomu, co je v rámci japonské filosofie divadla popisováno jako prostor *ma*.

## 5.10 Medailony účinkujících

**Zástupce současného tance / mimu: Alena Dittrichová**

**(Ateliér klaunské scénické a filmové tvorby Ctibora Turby)**

*Za současný tanec, pantomimu, butó, performance...* Alena Dittrichová (1980) je tanečnice, performerka a pedagožka. Studovala konzervatoř Jaroslava Ježka, konzervatoř Duncan Centre a Taneční centrum pražské University Karlovy. Studovala také v Berlíně. Je spoluzakladatelkou divadelní skupiny Lalofobia, která existovala asi tři roky, kde se realizovala jako mimka, tanečnice *butó*. Celoživotně se zajímá o improvizaci a prolínání žánrů, umění a sociální sféry. Tvoří autorská představení, která balancují na hranici tanečně divadelního projevu. V letech 2004–2008 působila na JAMU jako odborná asistentka Ctibora Turby. Osm let žila v Portugalsku, kde spolupracovala s kulturní organizací VOARTE jako tanečnice CIM. Působila zde jako choreografka a taneční pedagog pro problematickou mládež, postižené děti, seniory, a s jejich podporou vytvářela také vlastní autorské projekty. V rámci projektu PaPi Compahnia Musica Teatral spoluvytvořila představení Opus1 a Opus5. Porodila dva syny. Věnuje se pedagogické činnosti a vytváření inovativních projektů pro rodiče s dětmi (MAMACARAVANA). [www.alenadittrichova.cz](http://www.alenadittrichova.cz)

**Zástupce současného alternativního / fyzického herectví: Martin Šalanda**

**(Ateliér fyzického divadla JAMU Pierra Nadauda)**

Pozvání přijal také Martin Šalanda, jeden z nejvýraznějších talentů silného ročníku absolventů Ateliéru fyzického divadla brněnské JAMU u skvělého filozofa, klauna,

tanečníka, choreografa-režiséra a pedagoga Pierra Nadauda. **Martin Šalanda** (1987) začal budovat svoje divadlení zkušenosti v brněnské improvizační lize. Vystudoval fyzické divadlo u skvělého pedagoga Pierre Nadaud. Vyzkoušel si a prozkoumal jaké to je ocitnout se v opeře s Janem Kodetem a Jiřím Heřmanem. Rozšířil svůj repertoár o sólové představení drsného šmudlavého klauna za podpory Daniel Gulko a Heinzi Lorenzen. Tvořil na velkých i malých českých a zahraničních scénách s Roman Zotov, Nadar Rosano, Maxim Didenko a Spitfire Company. Mohli jsme ho zažít v L'amour: Experiment v režii Mariky Smrekové v Divadle na Orlí a se svou skupinou v roce 2016 oslnil na fesfivalu KoresponDance ve Žďáru nad Sázavou ve projektem studentů a profesorů a Dominika Boivina z Pierra Nadauda z DIF brněnské JAMU, zvaným Farewell.



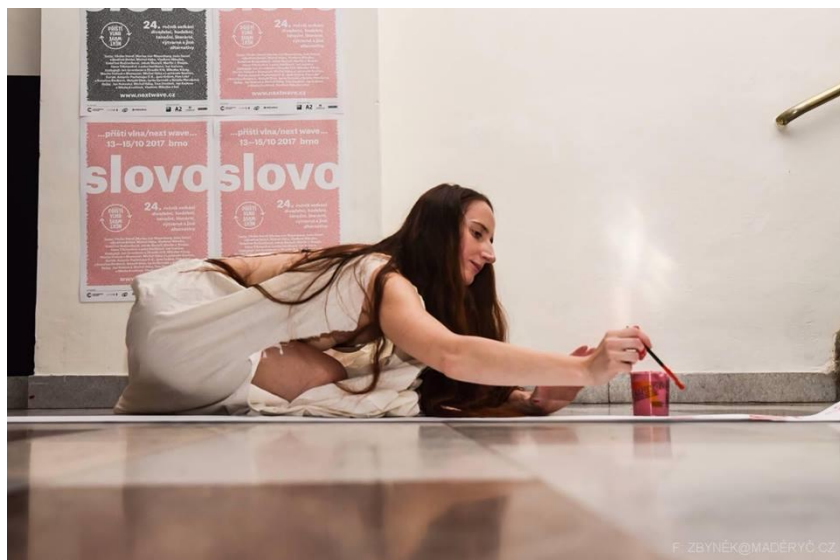
### **Zástupce umělecké performance: Jana Orlová**

#### **(Ateliér performance FaVU Tomáše Rullera)**

Za výtvarnou performance se postaví Jana Orlová, rodačka z Uherského Hradiště. Její tvorba se nachází pomezí výtvarného umění a literatury, performance a poezie. Je také kolegyní zabývající se v rámci doktorandského studia a pražské AVU otázkou teatrality a autenticity, performerka, básnířka, nyní už i pedagožka, nedávno oceněna festivalem Next Wave 2017 za objev roku.

**Jana Orlová** (1986) je básnířka a performerka. V roce 2012 vydala v nakladatelství Pavel Mervart sbírku Čichat oheň s vlastními ilustracemi, v nakladatelství Větrné mlýny pak v roce 2017 druhou sbírku Újedě. Pro její básnickou tvorbu je charakteristická kombinace minimalistických prostředků a syrové výpovědi, v performancích propojuje tělesnou zkušenost se symbolickou rolí jazyka.

Organizuje literární a výtvarné akce. Svoji tvorbu prezentuje na [www.janaorlova.cz](http://www.janaorlova.cz).



### **Zástupce („nového“) cirku: Roman Dobusch („Kejklíř – žonglér“)**

**Roman Dobusch** (1991) se našel ve zprostředovávání zážitků lidem. Začínal jako fotograf (šest let praxe) a organizátor festivalů (čtyři roky realizací), až se našel v žonglérské skupině Ardor Viridis. Zde se postupem času dostal k jejímu vedení a teď se tomu věnuje na plný úvazek. S kolegy se už přes sedm let věnují převážně profesionálním ohnivým a světelným show jak v ČR, tak po světě (Spojené arabské emiráty, Katar, Bahrajn, Rumunsko). Zažít nás můžete zde: [www.ARDORVIRIDIS.net](http://www.ARDORVIRIDIS.net) „Ardor Viridis tvoří různorodí žongléři. Každý z nás má svou specializaci, ve které patří ke špičce, a díky tomu dokážeme udělat vždy originální a tématicky rozmanité performance.“

*„Když už něco (jako žonglování) děláte několik let, začnete automaticky přemýšlet nad novými výzvami. Co tak to třeba nasvítit? Zapálit? Doplnit o hudební podklad a vymyslet k tomu choreografii? Čím víc jsme se žonglováním zabývali, tím víc jsme toužili neustále*

*růst...“*



Jako zástupce „neuměleckého“ (pohybového, asijského) bojového umění jsem pozvala čínského Mistra bojových umění (Shaolin Kung Fu, Tai chi, Čchi kung, Sanda) a čínské medicíny, **Qin Feie**. Vybrala jsem si ho jako odborníka nejen na vyváženou práci s tělesnou složkou (věnuje se též fyzioterapii a duchovním naukám), ale hlavně pro jeho esteticky dokonalé (bojově-taneční) exhibice-performance. Byť Mistr, mladý, otevřený a zapálený, projevil o projekt velký zájem, nakonec mu jeho nadřízený nevystavil omluvku z lekcí, které má v Praze odučit. Poslal tedy za sebe svého žáka, vřele doporučil Josefa Konečného. Mistr Qin Fei nám osobně zatančil se svou gymnastickou přesností a soustředěním bojovníka alespoň prostřednictvím obrazovky.

Josef konečný (1966) vystudovaný elektrikářem, pracující nyní pro čd. během svého života vystřídal množství koníčků a seznámil se s množstvím filosofických směrů, než mu učarovala moudrost staré číny a její vliv na zdraví i psychiku prostého člověka. nyní se věnuje především tchai-ti chuan (které cvičí již léta i pod vedením mistra Qin ming tanga), čchi-kungu (pod vedením mistra qin fei) a podobným meditačně-pohybovým technikám.

Mistr **Qin Fei** je dalším pokračovatelem tohoto umění v rodině Qin. Nejprve se učil wushu (čínský výraz pro „umění boje“) svého otce Qin Ming Tang, který mu dal pevné základy. Později působil v reprezentčním týmu provincie Henan a v roce 2005 začal studovat wushu na Hunan University. Je mnohonásobným mistrem ČR ve wushu a v letech 2009 a 2011 se stal vítězem v mezinárodních soutěžích v Číně se svou sestavou ve stylu severního Shaolinu a v Taiji. V roce 2010 hrál Qin Fei hlavní roli v prvním kung fu filmu v ČR „Den draka“ a v následujících letech mnohokrát působil u filmu jako

kaskadér. Kromě studia na sportovní univerzitě, se Qin Fei



věnoval i studiu tradiční čínské medicíny na Henan University of TCM se specializací na čínské masáže, akupunkturu a zdravotní Qi-gong.



## 6 ZÁVĚR

Prostřednictvím této disertační práce jsem zkoumala společný základ performativních disciplín. Vycházela jsem přitom z hypotézy o nultém bodu – tzv. dantienu, který se nachází v pánevní oblasti lidského těla a je ztotožňován s centrem stability, rovnováhy a životní energie. Nultý bod tak představuje základní pojítko s naším tělem, s jeho energií, gesty, pohybem, výrazovými schopnostmi. Pokud s ním umíme správně pracovat, dokážeme konat nejenom ve smyslu hereckého, tanečního nebo umělecky performerského činu, ale i v rámci vlastního každodenního života. Bod nula nás tak

spojuje s celým vesmírem psychosomatických souvztažností našeho těla a ducha. Pojem nultý bod jsem převzala od Richarda Schechnera a snažila se nalézt jeho ekvivalenty v rámci dalších konceptů z dějin divadla, tance, pohybového divadla, performance art, ale také v rámci mimo-uměleckých oblastí fyzioterapeutických nauk. V první kapitole disertační práce jsem tak vytyčila proces, v jehož rámci se divadlo prostřednictvím svých reforem opět uvědomilo existenci hercova těla v prostoru a

možností jeho předexpresivní výrazovosti. Tento proces se uskutečnil v rámci přeskupení pozornosti od textu, scénáře a proklamativních projevů herce ke scéničnosti a schopnosti hrát doopravdy – ve smyslu objevení improvizace, autenticity a ve snaze o vykročení divadla do prostoru každodennosti. Součástí první kapitoly byly také exkurz do oblasti japonského tradičního divadla, které vlnu evropských reforem nesporně inspirovalo. Pro sledování tématu disertační práce, bylo japonské divadlo stěžejní z hlediska toho, jak si zachovalo svoje napojení na oblast rituálu, s nímž se pojily i specifické fyzické praktiky zachovávající základy fyziologie a psychologie lidské přirozenosti.

Druhá kapitola věnovaná antropologickému divadlu, zejména přístupu Jerzyho Grotowského a Eugenia Barby sledovala bod nula z hlediska již specificky vyprofilovaných fyzických tréninků herce. Barba v návaznosti na Grotowského hovoří o tzv. předexpresivní úrovni herectví, kde jde více o jakousi „intenzivní přítomnost“ než o vytváření významově explicitního tvaru. Z hlediska zkoumání bodu nula se jako důležitou součástí této kapitoly jevila Barbova teorie duchovního a tělesného toposu herce/performera, tzv. biosu, který sahá před rozumové uvažování (logos), a tvoří společný základ herectví (ve smyslu specifického druhu chování a konání) napříč kulturami. Na Barbu přímo navazuje Lucie Repašská, režisérka divadla D’Epog jejíž fyzické tréninky herce byly také předmětem této doktorské práce. V této kapitole jsme se

ještě jednou vrátila k asijskému – pro změnu současnému divadlu. Kromě analýzy tance butó byla věnovaná pozornost zejména režisérskému přístupu Tadaši Suzukiho a jeho fyzickému tréninku, pro který je stěžejní fyzická a psychosomatická praxe vycházející z práce se spodní částí těla a se způsoby postojů a chůze. Jeho grounding –uzemňování se je pak technikou, se kterou jsem se v rámci této doktorské práce setkala ještě opakovaně (například v přístupu performerera Zygmunta Piotrowského).

Třetí kapitola se soustředila na rozšířenou oblast tance v tom smyslu, že jsem se soustředila na extenzi taneční praxe směrem k performanci i na rozrušování hranic mezi tancem, pohybovým divadlem. Tanec se mi jeví jako stěžejní díky své schopnosti zviditelnit tělo. Hovoří prostřednictvím minimalistických tělesných projevů a dostává se tak „za slova.“ Tanec pro mě byl fascinující už z toho hlediska, že sám o sobě prostřednictvím pohybu a gesta představuje předvýrazový estetický znak. Jako jediný z analyzovaných disciplín tak vždy zkoumal primárně tělo a pohyb ve vztahu k jeho časoprostorové dimenzi. Jestliže u tance bylo hledání bodu nula dáno do souvislosti s Feldenkraisovou metodou a eurytmií v části věnované performanci, se bod nula tematizoval ve vztahu k cvičení magických pohybů a v souvislosti s konceptem pozornosti – tak jak se objevil v učení performerera Zygmunta Piotrowského a jak byl také reflektován jako jeden ze stěžejních principů uměleckého hnutí a skupiny Black Market. Magické pohyby mají toho, kdo je provozuje, stejně jako Feldenkraisova metoda napojit na vnímání přítomnosti, zpřítomnit se ve vlastním těle, uvědomit si svou energii a naučit se s ní hospodárně pracovat. V tom jsem viděla jejich stěžejní potenciál pro performance art, která je dle mého názoru, ze všech performativních disciplín nejméně ukotvená v disciplinované práci s tělesností prostřednictvím fyzických tréninků – a to i přes fakt, že tělo je pro performerera základním vyjadřovacím prostředkem zrovna tak jako pro tanečníka. Magické pohyby se k performance art „hodí“ i z hlediska jejich narativu šamana a bojovníka – což jsou postavy, se kterými je role performerera mnohdy ztotožňována. Magické pohyby a Feldenkraisovu metodu uvádím jako druh fyzického cvičení čistě hypoteticky, v čemž také vidím jeden ze základních přínosů této disertační práce.

Hledala jsem jejím prostřednictvím možné souvislosti mezi různými druhy performativních praktik. Vznikl mi tak sumář fyzických tréninků, které jsem následně otestovala v rámci praktické části disertační práce, v sympoziu Bod nula. Disertační práce splnila své poslání zejména z toho důvodu, že poukázala na souvislosti mezi psychosomatickou praxí fyzických tréninků a jejich kulturními východisky nejenom v

dějínách divadla, tance, performance art ale také v rituálu a rozličných kulturních tradicích. Poukázalo na to, že prostřednictvím práce s tělem se dostáváme nejenom k pochopení jeho fyziognomických zákonitostí, ale že tělo samo o sobě, jeho pohyb a výrazový potenciál ve způsobu gest je kulturně kódovaným konstruktem, kterému můžeme začít lépe rozumět právě prostřednictvím práce s bodem nula. Tělo je zde tak pojímáno jako důležitý nositel kulturní paměti.

## **Použitá literatura:**

ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-219-0.

BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. Přeložila Jitka GORIAUX PELECHOVÁ. Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-403-3.

BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Brno: Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7008-109-0.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové Noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0

BURROUGHS, William S. a William S. Burroughs. *Nahý oběd*: Nova express. Praha: Arcadia, 1994. Ultra. ISBN 80-85812-05-3.

CASTANEDA, Carlos. *Magické pohyby: praktická moudrost šamanů dávného Mexika*. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 80-7207-258-7.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HORÁK, Jan. *Srovnání divadelních přístupů Jerzyho Grotowského a Tadeusze Kantora se zřetelem na metodu herecké práce*. Brno 2015. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce David Drozd.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant, 2011. Disk. Velká řada. ISBN 978-80-7437-060-1.

KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003. ISBN 80-200-1019-X.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.

OSINSKI, Zbigniew. *Od Divadla "predstavení" k Rituálnym hrám*. Bratislava: Tália Press, 1995. ISBN 80-85718-23-5.

PAVIS, Patrice a Daniela JOBERTOVÁ. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka svetové choreografie 20. stoločí: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7.

PÍSAŘÍKOVÁ, Jana, Black Market: Historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny performance art 1985 – 2011, Brno 2012, Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Vedoucí práce Tomáš Ruller

RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Překlad Mária Ferenčuhová. Bratislava: Divadelní ústav, [2015], ©2015. 127 stran. Svetové divadlo. ISBN 978-80-89369-89-8.

REPAŠSKÁ, Lucía. *Dekompozičné princípy v inscenačnej tvorbe*. Brno 2014. Disertační práce. JAMU, Divadelní fakulta. Vedoucí práce Josef Kovalčuk.

REZEK, Petr. *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. 2., rozš. vyd. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2010. Spisy. ISBN 978-80-903898-5-4.

SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009. Svetové divadlo. ISBN 978-80-89369-11-9.

STEINER, Rudolf. *Eurytmie jako viditelná mluva*. Hranice: Fabula, 2008. ISBN 978-80-86600-51-2.

*Taneční zóna: revue současného tance.* Praha: Spolek pro podporu vydávání revue současného tance, 2000. ISSN 1213-3450

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. Vzkříšení. Praha: Odeon, 1973

VATULÍKOVÁ, Andrea. *Prožitek těla a odlišnosti: obraz queer identity v novo-mediálním umění.* Magisterská diplomová práce. Brno 2013. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jana Horáková

VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti.* Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk. Velká řada. ISBN 978-80-7437-125-7.

ZEAMI a Denisa VOSTRÁ. *Poučení hercům.* V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2016. Disk. Velká řada. ISBN 978-80-7437-214-8.

ZOGATOVÁ, Lenka. *Zahvízdej čtverec.* Brno 2003. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění. Vedoucí práce Marian Palla

#### **Internetové zdroje:**

Anonym. *Punk.cz* [online]. ©2009 [cit. 2.3.2018]. Dostupné z: <http://www.punk.cz/index.asp?menu=3&record=8653>

BUREŠOVÁ, Lucie. Butó žije! (?). *Tanecniaktuality.cz* [online]. ©2012 [cit. 16.3.2018]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/buto-zije/>

*Divadlo archa, o.p.s.* [online]. Praha: Scéna pro současné umění, ©2015 [cit. 2.2.2018]. Dostupné z: <https://www.divadloarcha.cz/cz/program/747>

Divadelní svět Brno. Odin Teatret: Věčný život. *Provazek.cz* [online]. ©2017 [cit. 8.3.2018]. Dostupné z: <https://www.provazek.cz/program/odin-teatret-vecny-zivot-1812>

DOČOLOMANSKÝ, Viliam. Míváme strach přijímat provokativní myšlenky. *Aktualne.cz* [online]. ©2014 [cit. 4.1.2018]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/docolomansky-mivame-strach-prijimat-provokativni-myslenky/r~8d31f984b4d811e387f2002590604f2e/>

ETLÍKOVÁ, Barbora. Sakurambo (D'epog): Prvotní předpoklad úspěšného seppuku. *Nadivadlo* [online], ©2017 [cit. 2.3.2017]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2017/10/etlikova-sakurambo-depog.html>

HANČIL, Jan. Cesta postavy. *Divadlo.cz* [online], ©2006 [cit.13.5.2017]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10230>

HLAVICA, Marek. Richard Schechner. *Host.divadlo.cz* [online], ©2009 [cit. 15.5.2017]. Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2009\\_4/046-059\\_Hlavica.pdf](http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2009_4/046-059_Hlavica.pdf)

REBLOG. Books: The Art of Stillness: The Theater Practice of Tadashi Suzuki. *Contemporary performance.com* [online], ©2011 [cit.3.2.201]. Dostupné z: <http://contemporaryperformance.com/2011/03/18/books-the-art-of-stillness-the-theater-practice-of-tadashi-suzuki/>

SPURNÁ, Helena. Dějiny světového divadla 3: První divadelní reforma (vybrané kapitoly). *Filmadivadlo.cz* [online], ©2013 [cit.15.1.2017]. Dostupné z: <https://www.filmadivadlo.cz/coergahdfgf/uploads/2015/05/Spurna-Dejiny-svet-divadla-3.pdf>

ŠPANĚLOVÁ, Magda. (Mejercholdova) Biomechanika. *Dějiny a současnost* [online], ©2013[cit.16.3.2017]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2013/2/mejercholdova-biomechanika/>

Theaterhaus Berlin Mitte. *Produktionszentrum für Freies Theater* [online], ©2016 [cit.14.3.2016]. Dostupné z: <https://www.theaterhausberlin.com/single-post/2016/11/15/Being>

and-Nothingness%E5%AD%98%E5%9C%A8%E3%81%A8%E7%84%A1

TUČEK, Jaroslav. Mudrování (nejen) nad divadlem (No. 249/1). *Divadelní noviny* [online], ©2017 [cit.15.2.2018]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/mudrovani-nejen-nad-divadlem-no-2491>

### **Seznam příloh:**

Příloha č.1 Návrhy plakátů

Příloha č.2 Obrazová dokumentace

Příloha č.3 Video příloha

Příloha č.4 Ohlasy z médií





## PŘÍLOHY

Příloha č. 1: Návrhy plakátů<sup>308</sup>

# SYMPOSIUM BOD NULA



PŘEDVÝRAŽOVÝ,  
PŘEDZNAKOVÝ  
TANEC ENERGÍÍ

---

<sup>308</sup> Grafika: Jakub Konvica.

# SYMPOSIUM BOD NULA

## PERFORMATIVNÍ UMĚNÍ NAPŘÍČ ŽÁNRY

22/2/2018  
START 19.00  
INDUSTRA  
Masná 9 / Brno

Andrea Vatulíková

Alena Dittrichová

Martin Šalanda

Jana Orlová

Roman Dobusch

Josef Konečný

(v zástupu za čínského  
mistra bojových umění  
Qin Feie)

Sympozium je o hledání společného bodu, svorníku – pojítka. Něčeho, co by bylo všem jednotlivým performativním disciplínám a žánrům, uměleckým stylům a projevům společné.

Průkopník Performance studies Richard Schechner hovoří o existenci a umístění ENS „dantianu“. Bod nula, oblast trávící soustavy mezi pupkem a stydkou pánevní kostí, je centrem, zdrojem připravenosti, rovnováhy a přijímání. Místem, jež má být potvrzujícím základním prvkem, principem čínské medicíny, meditace, bojových umění a kde jsou soustředěné vnitřní energie a odkud vychází konání a meditace.

Uvědomit si trávící soustavu a spodní část páteře a získat nad nimi kontrolu musí každý, kdo se zasvěcuje nejen do různých asijských scénických bojových umění, ale tomuto základnímu „pocitu v břiše“ musí věnovat pozornost také každý, kdo vykonává všechny tvary performance (tanec, divadlo, „nový“ cirkus, rituál, umělecká performance).

Různorodí umělci pracující se svým tělem využívající různé techniky, postupy a způsoby práce, musí tedy všichni vycházet ze stejného bodu „nula“. Scénický akt anebo vystoupení potom větvením v jednotlivé performativní žánry nabírá vrstvy (bod 1, bod 2 – rekvizity, scénář...), jež vedou se získáním svébytného výrazu k originálním scénickým tvarům.

Na sympoziu se setkávají (ne)divadelní umělci, (fyzičtí) herci, performeři, tanečníci (butó, balet, contemporary dance), klauni (nového cirkusu) a mimové (pantomima). Přizván bude též mistr asijských bojových umění.

Hlavním cílem tohoto výzkumu, paradivadelního experimentu, je nalezení vlastností, které jsou společné performativním výkonům napříč žánry, vymezení odlišností a překrývání vztahů mezi divadlem, performance, tancem atd.

Projekt je praktickým výstupem doktorandského studia Andrey Vatulíkové na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně.

**T FaVU**

INDUSTRA

# SYMPOSIUM BOD NULA

Andree Vetulniková  
Alena Dittrichová  
Martin Šelenda  
Jana Orlová  
Roman Dobusch  
Josef Konečný  
(v zástupu za čínského mistra  
bojových umění Qin Feye)

22/2/2018  
START 19.00  
INDUSTRA  
Masná 9 / Brno

PERFORMATIVNÍ  
UMĚNÍ NAPŘÍČ  
ŽÁNRY

FaVU INDUSTRA



## PŘEDVÝRAZOVÝ, PŘEDZNAKOVÝ TANEC ENERGÍÍ



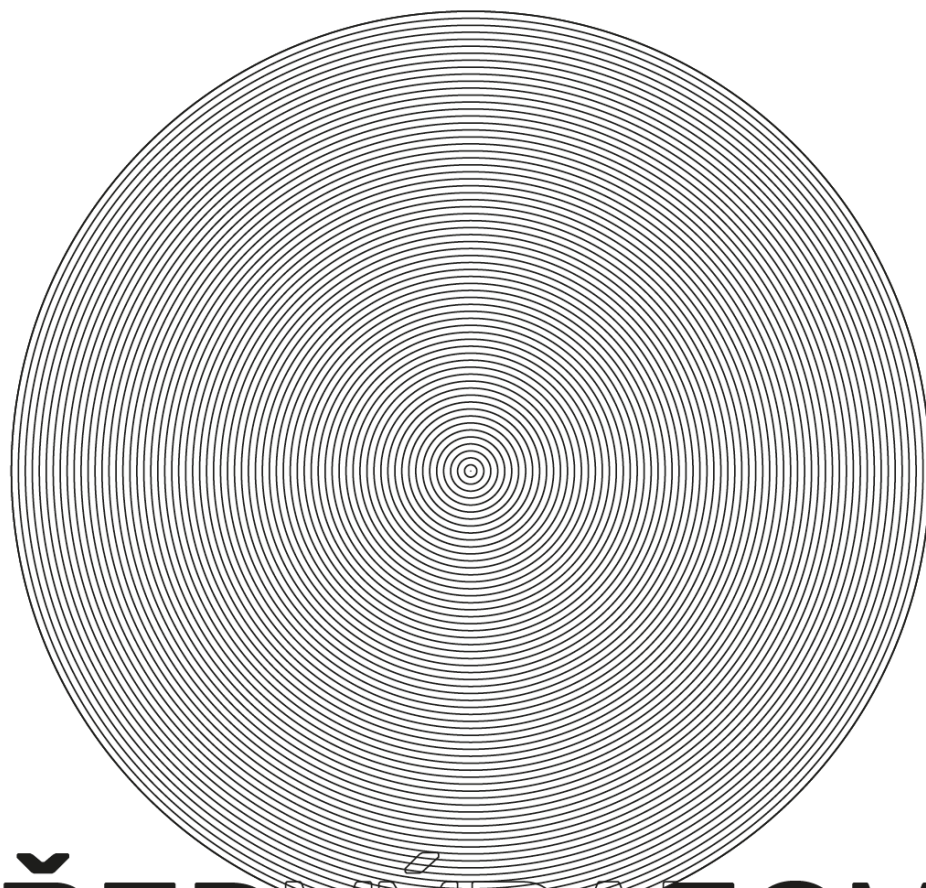
# SYMPOSIUM BOD NULA

Andrea Větulíková  
Alena Dittrichová  
Martin Šalanda  
Jana Orlová  
Roman Dobusch  
Josef Konečný  
(v zástupu za čínského mistra  
bojových umění Qin Feie)

22/2/2018  
START 19.00  
INDUSTRA  
Masná 9 / Brno

PERFORMATIVNÍ  
UMĚNÍ NAPŘÍČ  
ŽÁNRY

**FeVU** INDUSTRA



PŘEDVÝRAZOVÝ,  
PŘEDZNAKOVÝ  
TANEC ENERGÍÍ

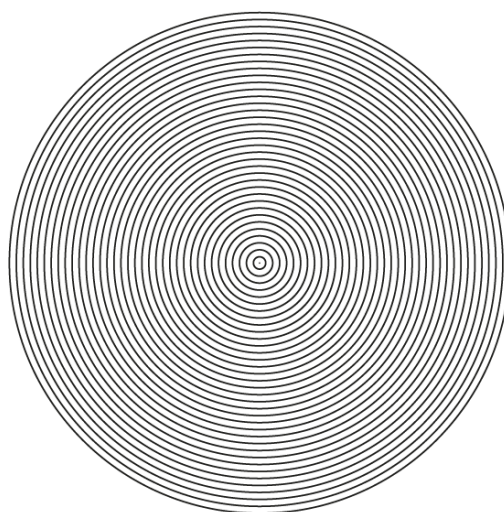
# SYMPOSIUM BOD NULA

Andrea Vatulíková  
Alena Dittrichová  
Martin Šalanda  
Jana Orlová  
Roman Dobusch  
Josef Konečný  
(v zástupu za čínského mistra  
bojových umění Qin Feie)

22/2/2018  
START 19.00  
INDUSTRA  
Masná 9 / Brno

PERFORMATIVNÍ  
UMĚNÍ NAPŘÍČ  
ŽÁNRY

**TV FaVU** INDUSTRA



## PŘEDVÝRAZOVÝ, PŘEDZNAKOVÝ TANEC ENERGÍÍ

# SYMPOSIUM BOD NULA

Andrea Vatulíková  
Alena Dittrichová  
Martin Šelenda  
Jana Orlová  
Roman Dobusch  
Josef Konečný  
(v zástupu za čínského mistra  
bojových umění Qin Feie)

22/2/2018  
START 19.00  
INDUSTRA  
Masná 9 / Brno

PERFORMATIVNÍ  
UMĚNÍ NAPŘÍČ  
ŽÁNRY

**T FaVU** INDUSTRA



# PŘEDVÝRAZOVÝ, PŘEDZNAKOVÝ TANEC ENERGÍÍ



---

<sup>309</sup> Foto: Zdeněk Gric.











































Příloha č.3: Video příloha (odkazy na web – elektronický archiv sympozia Bod nula)

<https://www.youtube.com/watch?v=mqQXoK6ca2Q&list=UUyfM8zoVHhQ2e5MmbWUmCPQ&index=6>

<https://www.youtube.com/watch?v=A0kyO8-NDtY&list=UUyfM8zoVHhQ2e5MmbWUmCPQ&index=5>

<https://www.youtube.com/watch?v=4R50GyrxEE&list=UUyfM8zoVHhQ2e5MmbWUmCPQ&index=4>

<https://www.youtube.com/watch?v=Fn55ofbIFW0&list=UUyfM8zoVHhQ2e5MmbWUmCPQ&index=3>

<https://www.youtube.com/watch?v=4R50GyrxEE&index=4&list=UUyfM8zoVHhQ2e5MmbWUmCPQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=styeDgnLQLg&list=UUyfM8zoVHhQ2e5MmbWUmCPQ&index=2>

<https://www.youtube.com/watch?v=89HkJrcKRuM&list=UUyfM8zoVHhQ2e5MmbWUmCPQ&index=1>

#### Příloha č.4: Ohlasy v médiích

##### **Jana Orlová – recenze pro Fash Art (No. 47)**

Téma sympozia vychází z konceptu **tai-chi** – bodu nula neboli dantianu. Tento bod je pomyslným začátkem veškerého pohybu, a právě tělo a pohyb bylo ústředním motivem sympozia, které se konalo v Brněnské Industře. Samotnému výstupu pro veřejnost předcházela koncepční příprava den předem, kdy praktická disertační práce Andrei Vatulíkové z FaVU dostávala konkrétní obrysy přímo na tělo daného prostoru a také skrze spontánní rozvíjení tématu jednotlivými účastníky. Role kurátora a organizátora byla v jejím pojetí rolí inspirátora a organického partnera, což vycházelo z naturelu Vatulíkové jakožto básnířky rozkročené mezi teorií a praxí slovesného umění. Na symposium pozvala pět účastníků, z nichž každý pro ni ztělesňoval symbolickou úroveň práce s karnalitou a performativním aktem. Každý z pěti statečných vystupoval jako zástupce svého oboru v odvážném pokusu organizátorky dobrat se podstaty performance (resp. performativního umění, v jejím konceptu se oba pojmy slévají), přičemž vycházela z předpokladu, že onen společný jmenovatel je právě bod nula, tj. fyzický a energetický bod v podbřišku. To, že se odvolává na čínskou ezoterickou tradici, kodifikovala Vatulíková pozváním Josefa Konečného, který se pod vedením čínských mistrů léta věnuje **Tai-chi** či **Čhi-kungu**, a také jeho výsadním postavením v rámci celého „vystoupení“ či „moderovaného soustředění“, které se v mnohém blížilo performativním open situations, jak je známe například v podání uskupení Black Market. Josef Konečný byl jednak o generaci starší než ostatní účastníci, jednak to pro něj bylo první setkání se světem uměleckého představení; přesto (anebo právě proto) byl v pozici tmelícího elementu. Přítomnost ostatních byla mnohem prozaičtěji uchopitelnější: setkali se zde dva umělci a dvě umělkyně, každý nějakým způsobem etablovaný ve svém domovském žánru. Alena Dittrichová za současný tanec (mim a *butó*), Roman Dobusch nový cirkus, Jana Orlová performance art, Martin Šalanda jako zástupce fyzického (pohybového) herectví. Jak tedy odpověděl výsledný tvar na vyřčenou otázku po jednotícím principu



performativních umění (odpověděl-li vůbec)? Bod nula v první řadě dokázal, že mezioborová spolupráce je cestou, která může být pro každý jednotlivý (v sobě dost uzavřený žánr) přínosná ve smyslu rozšiřování hranic vnímání možného, a to jak z hlediska fyzického (tedy samotné tělesnosti, na niž všichni účastníci staví), tak mentálně koncepčního (jak mohou pracovat v jiných rámcích, mimo svou zaběhlou a snad i zautomatizovanou zkušenost a skutečnost). Bod nula osobně považuji za jeden z možných prostředníků navázání dialogu a výměny, který je však pro použití v širším rozsahu problematický, protože vyžaduje přijetí myšlenkového konstruktu, který nemusí všem konvenovat. Podobně by fungovalo, kdyby se například všichni účastníci soustředili na chodidla. Nicméně sympozium vnímám jako důležitý průkopnický akt, který bude mít doufám své pokračování a také pokračovatele.